PPGH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTORIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História

UNIRIO história

ANDRÉ LUIS DA SILVA PEREIRA CARNEIRO

"Minha alma cativa": os anos de chumbo na MPB (1969-1976)

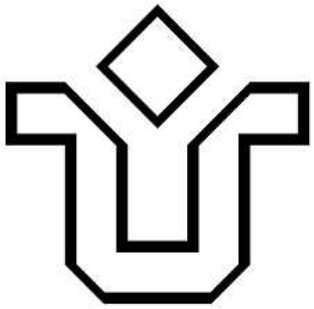
2025

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

“Minha alma cativa”: os anos de chumbo na MPB (1969-1976)

André Luis da Silva Pereira Carneiro

2025
Rio de Janeiro



André Luis da Silva Pereira Carneiro

“Minha alma cativa”: os anos de chumbo na MPB (1969-1976)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Profa. Dra. Lucia Grinberg

Rio de Janeiro
2025

ANDRÉ LUIS DA SILVA PEREIRA CARNEIRO

“Minha alma cativa”: os anos de chumbo na MPB (1969-1976)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Profa. Dra. Lucia Grinberg

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lucia Grinberg - UNIRIO

Presidência e orientação

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas – UNIRIO

Avaliador titular

Prof. Dr. Flaviano Bugatti Isolan – UERJ

Avaliador titular

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

C289 Carneiro, André Luis da Silva Pereira
Minha alma cativa: os anos de chumbo na MPB (1969-1976) / André Luis da Silva Pereira Carneiro. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
208

Orientadora: Lucia Grinberg.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2025.

1. Música popular brasileira. 2. ditadura militar. 3. anos de chumbo. I. Grinberg, Lucia, orient. II. Título.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer minha família, especialmente minha mãe e minha avó. Quero também agradecer minha namorada Yara e meus amigos Vinícius, Eleandro, Lucas, Kaique, Matheus, Pietro, Pedro, Luis, Marcos, Raphael, os dois Luiz Felipe, Stephany, Guilbert, Gustavo, Breno, e Rômulo. Agradeço muito à minha orientadora Lucia Grinberg. Ao meu gato Salem e aos gatos da minha namorada, Jack, Thor, Miau, Freya e Esperanza, todos nenéns. Gostaria também de agradecer meu amigo Bira e meu amigo Ronnie. Aos técnicos das provedoras de internet por me manterem sempre aptos a trabalhar. Ao meu ortopedista, Dr. Eduardo pelo cuidado com a minha postura. Aos agricultores paraguaios. Aos entregadores por aplicativo. Ao Botafogo de Futebol e Regatas pelas desnecessárias e inesquecíveis emoções. Aos programas de televisão e canais de internet que me fizeram companhia durante a pesquisa. Ao motorista de aplicativo que vendia brownies para casar. A cadeirada de José Luiz Datena. Aos heróis anônimos que piratearam livros, discos, softwares, plugins e toda sorte de utilitários cuja escassez artificial mantém à margem da população. Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir. Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí". Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir. Um crime pra comentar e um samba pra distrair. Por essa praia, essa saia, pelas pessoas daqui. A barba feita depressa, comer um pão e partir. Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi. Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir. Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir. Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir. E pelo grito demente que nos ajuda a fugir. E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir. E por fim, gostaria de agradecer o financiamento da CAPES.

Deus lhe pague.

Artistas são as antenas da raça. Se esta afirmação é incompreensível e se seus corolários precisam de explicação, permita-me dizer que os escritores de uma nação são os voltímetros e medidores de pressão da vida intelectual dessa nação. Eles são os instrumentos de registro, e, se falsificarem seus relatórios, não há medida para o mal que podem causar.

(Ensaios Literários de Ezra Pound, 1968)

Resumo:

Esta pesquisa busca interpretar as representações dos anos de chumbo nas canções de MPB, tomando como fontes primárias um conjunto de 75 canções lançadas entre 1969 e 1976, que refletem o impacto da ditadura militar, seu contexto histórico e cultural, e projeções para o futuro. Adotamos o conceito de "idioma político", de John Pocock, para identificar e analisar temas políticos recorrentes nas canções. Interpretamos esses temas à luz da historiografia especializada, permitindo uma leitura das perspectivas históricas inscritas nas composições. A pesquisa revela três eixos temáticos principais: o contexto cultural, o contexto político e as perspectivas de futuro. O primeiro capítulo examina o contexto cultural do início dos anos 1970, abordando a percepção de "vazio cultural" no Brasil e o sentimento ocidental de "fim do sonho". No segundo capítulo, analisamos as referências diretas à ditadura, discutindo temas como o "milagre econômico", o ufanismo das propagandas oficiais, e os mecanismos repressivos, incluindo exílio, censura e tortura. No terceiro capítulo, com base nas considerações de Walnice Galvão sobre o "amanhã redentor", exploramos as perspectivas de futuro registradas nas canções, que expressam expectativas e esperanças para a sociedade brasileira nos anos de chumbo.

Abstract:

This research seeks to interpret representations of the “anos de chumbo” (the “years of lead”) in Brazilian Popular Music (MPB) songs, using a primary set of 75 songs released between 1969 and 1976. These songs reflect the impact of the military dictatorship, its historical and cultural context, and projections for the future. We adopt John Pocock’s concept of “political idioms” to identify and analyze recurring political themes within the songs. These themes are interpreted in light of specialized historiography, allowing for an analysis of the historical perspectives embedded in the compositions. The research reveals three main thematic axes: cultural context, political context, and future perspectives. The first chapter examines the cultural context of the early 1970s, addressing the perception of a “cultural void” in Brazil and the western “the dream is over” sentiment. In the second chapter, we analyze direct references to the dictatorship, discussing themes such as the “economic miracle,” the nationalism in official propaganda, and repressive mechanisms, including exile, censorship, and torture. In the third chapter, drawing on Walnice Galvão’s concept of the “redeeming tomorrow,” we explore the future perspectives captured in the songs, expressing expectations and hopes for Brazilian society amid the “years of lead”.

Lista de Abreviaturas:

ABM - *Anti-ballistic missile*

AERP -Agência Especial de Relações Públicas

AI - Ato Institucional

ALN - Ação Libertadora Nacional

ARENA - Aliança Renovadora Nacional

ARP - Agência de Relações Públicas

CCA - Conselho de Centros Acadêmicos

CENIMAR - Centro de Informações da Marinha

CEPAL - Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe

CNV - Comissão Nacional da Verdade

CODI - Centro de Operações de Defesa Interna

CONCP - Conferência das Organizações Nacionalistas das Colônias Portuguesas

CPC - Centro Popular de Cultura

DCDP - Divisão De Censura de Diversões Públicas

DOI - Departamento de Operações de Informações

DOPS - Departamento de Ordem Política e Social

ELN - *Ejército de Liberación Nacional*

EMBRATEL - Empresa Brasileira de Telecomunicações

ESG - Escola Superior de Guerra

EUA - Estados Unidos da América

FBI - Jornal Frente Brasileira de Informações

FGV - Fundação Getúlio Vargas

FIC - Festival Internacional da Canção

FIFA - Federação Internacional de Futebol Associado

FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique

GTAR - Grupo de Trabalho André Rebouças

GTRP - Grupo de Trabalho de Relações Públicas

IBEAA - Instituto de Estudos Afro-Asiático

INTELSAT - *International Telecommunications Satellite Organization*

IPCN - Instituto de Pesquisa em Culturas Negras

ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros

LP - *Long Play*

LSD - Dietilamida Do Ácido Lisérgico

MAD - *Mutual Assured Destruction*

MAU - Movimento Artístico Universitário

MDB - Movimento Democrático Brasileiro

MFA - Movimento das Forças Armadas

MIR - *Movimiento Izquierda Revolucionaria*

MMPB - Moderna Música Popular Brasileira

MPB - Música Popular Brasileira

MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola

MRT - Movimento Revolucionário Tiradentes

NE - Nova Era

OAB - Ordem dos Advogados do Brasil

ONU - Organização das Nações Unidas

OTAN - Organização do Tratado do Atlântico Norte

PAIGC - Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde

PCB - Partido Comunista Brasileiro

PCdoB - Partido Comunista do Brasil

PIB - Produto Interno Bruto

PND - Plano Nacional de Desenvolvimento

POLOP - Organização Revolucionária Marxista Política Operária

PSD - Partido Social Democrático

PTB - Partido Trabalhista Brasileiro

RCA - *Radio Corporation of America*

SINBA - Sociedade de Intercâmbio Brasil-África

SNI - Serviço Nacional de Informações

TMD - Teoria Marxista da Dependência

UNIC - Centro de Informação das Nações Unidas para o Brasil

URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

USP - Universidade de São Paulo

VAR - Palmares - Vanguarda Armada Revolucionária Palmares

SUMÁRIO

Introdução **13**

Capítulo 1
“Que é que tem nessa cabeça, irmão?”: o contexto cultural dos anos de chumbo **20**

1.1 O contexto cultural brasileiro entre 1958 e 1969 21

1.2 Pós-modernidade, contracultura e o “fim do sonho” 36

1.3 Indústria cultural e contracultura no Brasil 50

Capítulo 2
“A vida não era assim”: vivência e convivência com a ditadura militar **64**

2.1 Milagre econômico 64

2.2 Propaganda e a ideologia do Brasil-potência 74

2.3 Exílio 83

2.4 Repressão 102

2.4.1 Censura 103

2.4.2 Violação de direitos políticos e humanos 110

Capítulo 3
“Entre os dentes, segura a primavera”: As perspectivas políticas nos anos de chumbo **133**

3.1 O amanhã redentor 133

3.2. O fim do regime: o “amanhã” em comum 144

3.3 Perspectivas e alternativas para o “amanhã” 152

3.4 Caminhos e consequências do “amanhã” 172

Considerações finais:
“Que sufoco louco”. **185**

Referências **189**

Referências bibliográficas 189

Referências fonográficas: 205

Introdução

Há muito tempo a música popular brasileira expressa os temas sociais e políticos da sociedade em seu determinado momento histórico. José Ramos Tinhorão (1998) traçou as origens dessa relação desde Gregório de Matos no século XVII; cujos poemas-canções eram carregados de sátiras e comentários sociais. Saltando ao início do século XX e temos uma jocosa denúncia sobre a permissividade do então chefe de polícia, Dr. Belisário Távora com a instalação de uma roleta no Largo da Carioca[1] em uma versão alternativa de "Pelo Telefone" (1916), primeiro samba gravado. *"*O bonde de São Januário*"* (1935) levava "mais um otário" para o trabalho, até que os compositores Ciro Monteiro e Wilson Batista foram enquadrados nos parâmetros ideológicos da ditadura Vargas. Depois disso o bonde levava "mais um operário", pois "quem trabalha é quem tem razão". Beirando o século XXI a banda Planet Hemp passou cinco dias na prisão por "apologia às drogas", quando na verdade suas canções denunciavam a violência policial contra toda a população periférica. Críticas sociais e problemas com a lei são recorrentes na história da música popular brasileira. Esta pesquisa busca interpretar as representações dos anos de chumbo nas canções de MPB, tomando como fontes primárias um conjunto de 75 canções lançadas entre 1969 e 1976, que refletem o impacto da ditadura militar, seu contexto histórico e cultural, e projeções para o futuro. Trabalhamos aqui com a "canção dos anos de chumbo" como categoria proposta por Marcos Napolitano (2010). Segundo o autor:

> Na canção dos anos de chumbo, a expressão que predominou foi a de uma espécie de contraviolência simbólica da sociedade civil ante o terror de Estado, operação que traduziu na sublimação poética do medo e na manutenção da palavra e da expressão lírico-subjetiva em circulação numa sociedade ameaçada pelo silêncio da censura e pela voz hegemônica do poder autoritário (Napolitano, 2010, p. 392)

Compreendemos os anos de chumbo como o período entre a decretação do Ato Institucional nº 5, em 1969, e o início dos debates sobre distensão no governo Geisel a partir de 1974. O recorte das fontes, no entanto, abrange canções lançadas entre 1969 e 1976. Constatamos durante os estágios iniciais desta pesquisa que muitos dos temas referentes aos anos de chumbo ainda repercutiram nos anos posteriores. Consideramos também o tempo de produção no qual, à época, uma canção poderia levar anos entre sua

[1] SILVA, Flávio. Pelo Telefone e a história do samba. Música Brasilis.
Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/temas/pelo-telefone-e-historia-do-samba>.
Acesso em: 11/08/2022

composição e sua vendagem em discos. Adotamos também um conjunto de fontes até então pouco utilizadas neste tema e que nos permite interpretações dos sentidos sociais e políticos relacionados ao seu contexto histórico determinado. Ao levantarmos a bibliografia para este projeto, observamos uma recorrência na forma como se organizam fontes e objetos de pesquisa. Existem inúmeros estudos sobre artistas consagrados (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc.), bandas e grupos (Secos & Molhados, Os Mutantes, Clube da Esquina, etc.), obras específicas (*LP*s, canções, parcerias, etc.), além da relação dos artistas e gravadoras com a censura e o Estado Também há aqueles estudos que partiram para longe dos ditos "cânones" da MPB: pesquisas sobre os bailes black (Pedretti, 2022), o dito"brega" (Araújo, 2010), e mesmo sobre a contracultura fora do eixo Rio-São Paulo (Kaminski, 2019). É importante reconhecer o avanço que esses trabalhos representam para o campo de pesquisa sobre música popular brasileira. No entanto, entendemos que ainda restam questões a tratar no chamado "cânone"; a começar por este próprio termo. Para isso, é essencial estar atento à diversidade estética e discursiva dessas obras. O musicólogo Ivan Vilela (2010) diz.

> A partir do momento em que recebemos uma educação calcada nos cânones e não na diversidade que o mundo oferece, nossa percepção torna-se unívoca e deixamos, assim, de perceber o mundo de maneira multidimensional. Essa univocidade se dá sobretudo a partir do que o sistema de ensino nos mostra e do que a mídia nos oferece. Numa educação canônica, nossa percepção se restringe ao que entendemos como o mundo que elegemos, e tendemos sempre a desqualificar ou a não reconhecer o que desconhecemos, colocando toda essa gama de informações numa vala de elementos genéricos (Vilela, 2010, p. 129)

Segundo o autor, na década de 1960 ocorreu "uma estruturação de padrões em procedimentos composicionais e tímbricos que acabaram fortalecendo a estruturação de cânones na MPB" (Vilela, 2010, p. 130). Para o musicólogo, a crítica jornalística foi "determinante na criação desses cânones", pois, "ficou fácil entender a Bossa Nova, olhando para o samba-canção; entender a Tropicália, olhando para a Jovem Guarda e para a canção de protesto" (Vilela, 2010, p. 132). Acrescentamos o papel da historiografia, que ao consagrar alguns objetos de pesquisa acabou por reforçar uma suposta coerência canônica. De fato, entendemos que esta é uma concepção esgotada.

> Essa grande diversidade cultural que temos no Brasil suporta, em parte expressiva, a diversidade da música popular brasileira, que foi e ainda é uma tradição calcada na oralidade. Ainda 'tiramos músicas de ouvido', ensinamos muitas vezes sem o papel, a partir de uma imitação que se torna criativa desde o momento da transmissão até a assimilação dessa nova informação. A interação étnica e cultural certamente favoreceu o aumento da diversidade. Uma manifestação musical, quando migrada para outro local distinto, com o tempo tendia a se transformar em outra modalidade (Vilela, 2010, p. 128)

Ou seja, para além da concepção canônica típica da música erudita ocidental, precisamos entender as características histórico-sociais próprias da música popular brasileira. Segundo o autor, estas características, de forma geral, seriam a própria diversidade. Embora nem toda expressão de música popular tenha encontrado abrigo na sigla MPB (Vilela, 2010, p.133), esta segue sendo um termo guarda-chuva para uma expressão musical diversa. A recorrência de pesquisas orientadas pela obra fechada de um artista, banda ou movimento nos leva a crer na insegurança metodológica com um corpo documental muito diverso que fuja às concepções canônicas estabelecidas. Por outro lado, esse guarda-chuva chamado MPB abriga diferentes cânones que raramente se cruzam na literatura especializada. Isto é, Raul Seixas e Chico Buarque são personagens consagrados porém, por questões de estilo e estética, dificilmente são vistos dentro de um mesmo "cânone". O que propomos nessa pesquisa é uma diálogo contextual que privilegie a diversidade dentro do chamado "cânone da MPB". Dessa forma buscamos um corpo documental diverso e abrangente. Esta proposta requer um volume de fontes que até pouco tempo seria inviável. A tarefa de reunir fisicamente, diferentes discos de diferentes artistas, tornava essa abordagem algo praticamente impossível. Contudo, a forma atual de distribuição de música nos permite avançar além dos formatos previamente utilizados na direção do uso das "*playlist*". Nosso objetivo é trazer uma abordagem que busque interpretar o diálogo entre canções de diferentes cânones — como o tropicalista, nacional-popular e a dita "contracultura" — consagradas pela historiografia. Propomos um recorte que privilegia o contexto histórico comum. Essa abordagem nos permite uma visão mais ampla, que não se limita à coerência de uma proposta estética ou programática específica, mas que abarca um complexo de ideias e sentimentos moldados pelo contexto em que foram criados. Nosso objetivo, portanto, não é revelar a intenção de um autor ou o significado exato de uma canção, mas sim interpretar os possíveis sentidos históricos que constituíram o panorama sonoro e representaram os anos de chumbo.

Em "*História e música popular: Um mapa de leituras e questões"*, Marcos Napolitano (2007) afirma que "qualquer historiador que quisesse ir além de uma história literária ou intelectual, ou ao menos, quisesse articular estes dois importantes aspectos da obra musical, teria que se apropriar de novas ferramentas teóricas em tal empreitada" (Napolitano, 2007, p. 165). Durante nossa análise preliminar, encontramos por meio de um trabalho de Heloísa Starling (2004), o contextualismo linguístico como a base

teórico-metodológica para essa formulação. Em "*Political Thought and History"*, o historiador neozelandês John Pocock afirma que, mais do que a história do pensamento, o que seu método propõe é uma história do discurso político (Pocock, 2009, p. 87). Isso se deve ao fato de que seu campo de estudo se dá sobre as condições e contextos em que esse pensamento é formulado (Pocock, 2009, p. 88). A formulação desse pensamento se dá por meio de uma linguagem na qual cria-se e difunde-se determinado conjunto de ideias. A linguagem a qual o autor se refere não é necessariamente o idioma nacional/étnico.

> (...) quando falamos de 'linguagens do pensamento político' ou 'linguagens da política', temos em mente algo diferente. Estamos preocupados com os idiomas, retóricas, vocabulários e gramáticas especializados, modos de discurso ou formas de falar sobre política que foram criados e difundidos, mas, mais importante ainda, empregados no discurso político da Europa moderna inicial (Pocock, 2009, pp.88-89, tradução nossa)

Portanto: idiomas, retóricas, gramáticas e vocabulários especializados são os elementos discursivos para a "linguagem de um pensamento político". É crucial destacar que esses elementos se articulam como respostas a uma polêmica pública mediante um contexto histórico no qual diferentes respostas compõem uma "singular, porém complexa comunidade de discursos"[2].

> A questão é que o historiador agora lida, não com as linguagens interligadas de uma série de elites praticantes, mas com uma única comunidade de discurso, embora multifacetada, que pratica uma atividade que só pode ser caracterizada como retórica ou literatura; e que a linguagem do discurso político, embora ainda possamos dividi-la em uma multiplicidade de sub-linguagens ou idiomas, agora deve ser vista como capaz de gerar esses idiomas a partir da atividade do próprio discurso, assim como de se apropriar ou ser influenciada por idiomas originados em outras comunidades de discurso (Pocock, 2009, p. 90, tradução nossa).

A identificação da linguagem política depende do reconhecimento dessa "comunidade" múltipla de pensamentos singulares no qual as partes se unem para formar um todo. Seu conjunto múltiplo forma um sistema diverso de pensamento político (que Pococok chama de comunidade) cuja singularidade é justamente seu contexto histórico. Aqui podemos observar dois pólos dessa dinâmica para os quais Pocock faz questão de destacar: o polo contextual e o polo discursivo (Pocock, 2009, p. 93).

> (...) isso nos leva de volta ao ponto em que a 'criação e difusão de linguagens' deve ser vista como algo que ocorre tanto dentro da atividade do discurso quanto nas interações entre o discurso e outros fenômenos sociais. Nosso historiador, ao se empenhar em identificar os contextos linguísticos nos quais os atos de fala são realizados, deve ser capaz de estudar a criação de linguagens em qualquer lugar no contexto social e sua difusão na atividade do discurso político; mas também deve estar equipado com meios para mostrar como a realização de atos de fala não apenas modifica a linguagem, mas leva à criação e difusão de novas linguagens em nosso sentido do termo (Pocock, 2009, p. 97, tradução nossa).

Portanto, o contextualismo linguístico nos dá uma base voltada ao contexto histórico capaz de compreender as fontes primárias como partes constituintes de um debate. Após esta exposição sobre Pocock e seu método, passamos agora a uma análise mais aprofundada de sua aplicação às fontes propostas por esta pesquisa. Para isso precisamos reconhecer que o contexto para o qual tanto Pocock quanto Skinner desenvolvem esse método é a Europa do século XVI. Isso implica repensarmos os meios de criação e difusão, que, como vimos, são centrais para a análise.

> A desvantagem é que isso praticamente o limita [o historiador] à história do discurso registrado: a uma história de textos e literatura e disputas interdisciplinares, na qual a resposta a um ato de escrita e publicação é perceptível apenas quando é outro ato de escrita e publicação (Pocock, 2009, p. 90, tradução nossa)

Entendemos que, neste ponto, o recorte temporal e de fontes nos permite avançar por formas de discurso e difusão que estão além daquelas pensadas pelos historiadores de Cambridge. Tratando-se do Brasil do século XX, existem aqui outras formas de discurso além do texto escrito e da literatura especializada. A que escolhemos para esta pesquisa são os fonogramas dos anos de chumbo. Com isso, podemos utilizar como elemento retórico, não só o texto como a oralidade do intérprete, o arranjo da canção, a performance dos músicos e todas as informações presentes no fonograma. Buscaremos nessas informações que possam ser lidas como os "idiomas políticos" utilizados para representar seu momento histórico e situá-las em um debate contextual, identificando seus temas principais. Com esses temas em mãos, recorreremos à historiografia sobre a ditadura militar para enriquecer a interpretação das canções e do debate subjacente. Dessa forma, esperamos oferecer ao leitor uma análise contextual que revele os possíveis sentidos históricos presentes nas músicas desse período.

No primeiro capítulo, exploraremos a representação do contexto cultural a partir das discussões sobre o "vazio cultural". Analisaremos como a década anterior influenciou o início dos anos 1970 e como o encerramento desse período marcante foi representado. Situamos essa análise das canções dos anos de chumbo, observando o "fim do sonho" e da utopia *hippie*, que marcaram o contexto cultural internacional. Esse cenário nos conduz às noções de contracultura, que exerciam forte influência nesse momento. Buscaremos compreender o significado da contracultura e se as condições da indústria cultural brasileira possibilitaram o desenvolvimento de uma contracultura própria no país.

No segundo capítulo passamos a tratar diretamente da relação entre as canções e a ditadura militar por meio dos relatos que estas registram sobre a vivência e convivência com o regime golpista. Começamos pelo chamado “milagre econômico”, discutindo suas facetas e nuances contraditórias. Posteriormente passamos ao ufanismo nacionalista que dava o tom da comunicação e propaganda oficial com objetivo de gerar um clima artificial de paz social. Na sequência veremos as canções que registraram suas impressões sobre o exílio nos relatos dos que foram e dos que ficaram. Por fim, veremos as canções que tratam da vigilância e da repressão em diferentes facetas; desde a censura à perseguição, passando pela prisão, o desaparecimento, a tortura e eventualmente a morte.

O terceiro capítulo atenta para as perspectivas políticas registradas nas canções. A principal forma, já identificada em outros trabalhos, é o “amanhã redentor”. Faremos algumas considerações sobre essa figura discursiva tão recorrente naquele período para em seguida analisar o sentido comum daquele “amanhã”: o fim da ditadura. Posteriormente analisamos os sentidos desse amanhã a partir das perspectivas políticas internacionais, à época marcadas pela Guerra Fria e o temor de uma guerra nuclear; mas sem perder de vista eventos significativos como a Revolução dos Cravos, as guerras anticoloniais e o surgimento do terceiro mundo como pólo geopolítico. E finalmente, veremos quais sentimentos e objetivos, positivos ou negativos, nos oferecem algum vislumbre do que seria o “amanhã” tão desejado em diferentes canções.

Durante a produção desta pesquisa, o filme “Ainda Estou Aqui” (2024), dirigido por Walter Salles e estrelado por Fernanda Torres, tornou-se um verdadeiro fenômeno cultural. Muito comentada desde 2024, a obra ganhou ainda mais notoriedade em 2025 após suas três indicações ao Oscar por melhor atriz, melhor filme, e a vitória de melhor filme internacional. Tais acontecimentos deram um novo volume ao debate público sobre a ditadura militar. Investigações estão sendo reabertas[2]; documentos estão sendo corrigidos[3] e canções estão sendo “redescobertas”. Dois anos após sua morte, Erasmo Carlos voltou à

[2] Governo Lula decide reabrir investigação sobre a morte de JK; entenda o caso. Carta Capital. 13/02/2025. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/governo-lula-decide-reabrir-investigacao-sobre-a-morte-de-jk-entenda-o-caso/ (Último acesso: 22/02/2025)

[3] Certidão de óbito de Rubens Paiva é corrigida em SP; documento informa que morte foi 'violenta' e 'causada pelo Estado brasileiro. G1. 23/01/2025. Disponível em:https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2025/01/23/certidao-de-obito-de-rubens-paiva-e-corrigida-em-sp-documento-informa-que-morte-foi-violenta-e-causada-pelo-estado-brasileiro.ghtml (Último acesso: 22/02/2025)

lista das 3 canções mais tocadas no Brasil em novembro de 2024[4]. “É preciso dar um jeito, meu amigo”, de 1971, embala uma das cenas mais impactantes do longa. Ainda que, segundo o próprio Erasmo[5], seja uma canção sobre dois viajantes *hippies*, sua letra e especialmente a carga dramática da sua performance ressaltam os dilemas éticos que aquele contexto histórico impôs à família Paiva.

Ao longo desta dissertação veremos outros momentos nos quais o cruzamento entre texto e contexto criam, acentuam ou mesmo consolidam os sentidos, percepções e perspectivas sobre os anos de chumbo. Aos interessados na história da música brasileira, esperamos estar oferecendo a contextualização histórica que muitas vezes evade-se das interpretações feitas das canções. Aos interessados nos diversos temas sobre ditadura militar abordados nesta pesquisa, esperamos encorajá-los a observar as músicas — não apenas as desta pesquisa — não apenas como objeto de pesquisa, mas como potenciais fontes primárias em todas as suas particularidades e complexidades. Para ambos, esperamos contribuir com novas formas de ouvir e interpretar as canções, não só dos anos de chumbo, mas de qualquer época ou lugar, uma vez que todas carregam consigo os sonhos, os medos, os ódios, os amores e as marcas do seu contexto histórico.

---

[4] Erasmo Carlos volta às paradas 2 anos após sua morte com música de 'Ainda Estou Aqui'. GShow. 22/11/2024. Disponível em: https://gshow.globo.com/cultura-pop/noticia/erasmo-carlos-volta-as-paradas-2-anos-apos-sua-morte-com-musica-de-ainda-estou-aqui.ghtml (Último acesso: 22/02/2025)

[5] Erasmo Carlos - 'MeusLadosB AO VIVO' (DVD Completo). https://youtu.be/YUJSHEJy7Wo?t=1644 (Último acesso: 22/02/2025)

Capítulo 1

“Que é que tem nessa cabeça, irmão?”: o contexto cultural dos anos de chumbo

Que é que tem nessa cabeça irmão
que é que tem nessa cabeça, ou não
Que é que tem nessa cabeça
saiba que ela pode explodir

Walter Franco, “Cabeça” (1973)

* * *

Em julho de 1971, os jornalistas Zuenir Ventura e Vladimir Herzog se perguntavam porquê a econômia e a cultura nacional pareciam caminhar em sentidos opostos:

> Contrastando com a vitalidade do processo de desenvolvimento econômico, o processo de criação artística estaria completamente estagnado. Um perigoso 'vazio cultural' vinha tomando conta do país, impedindo que, ao crescimento material, cujos índices estarrecem o mundo, correspondesse idêntico ao desenvolvimento cultural. Enquanto o nosso produto interno bruto atinge recordes de aumento, o nosso produto interno cultural estaria caindo assustadoramente (Ventura & Herzog, 1971, p. 52)

A noção de “vazio cultural” acabou se solidificando na memória e muitas das pesquisas que se dedicam ao campo da cultura brasileira do início dos anos 1970 ora o enxergam como questão a ser resolvida, ora como ponto de partida para suas próprias problemáticas. Aqui nos propomos a sintetizar essas duas tendências, partindo do vazio como percepção válida aos dois jornalistas em seu tempo, mas problematizando algumas questões que talvez não estivessem claras à época. Em outras palavras, partimos do pressuposto de que havia sim um “vazio cultural” enquanto sensação; mas não enquanto fato concreto. Um dado nos leva a crer que há uma contradição entre a percepção dos autores e a realidade dos fatos: o aumento na venda de discos entre 1968 e 1978. Segundo Márcia Tosta Dias (2008, p. 59), o crescimento estável durante esta década só encontrou uma breve crise durante 1973 quando a Crise do Petróleo reduziu a oferta de matéria prima para a prensagem dos discos de vinil. No mais, constata-se um crescimento médio de 20% ao ano. Acontece que o principal ponto de referência dos jornalistas era o período vivido entre 1964 e 1968, que apesar de ser tido marcante contou com um consumo cultural médio menor. Isto nos leva a crer que a sensação de vazio sentida pelos autores se baseava não no que efetivamente acontecia no início daquela década, mas no que havia acontecido no final da década anterior.

1.1 O contexto cultural brasileiro entre 1958 e 1969

Em 13 de dezembro de 1968, imbuídos das "prerrogativas revolucionárias", ministros de Estado junto ao vice-presidente Pedro Aleixo e o Presidente da República Artur da Costa e Silva decretaram o Ato Institucional Nº 5. O documento dava ao Presidente o direito de fechar o Congresso e nomear governadores e prefeitos e ao Conselho de Segurança Nacional o poder de cassar mandatos parlamentares; além de suspender o direito de voto em sindicatos, os direitos de manifestação política, o *habeas corpus* e instituir a "liberdade vigiada". Inaugurou-se os anos de chumbo e seus efeitos na música popular brasileira levaram apenas duas semanas para serem sentidos. No dia 27 daquele mesmo mês, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos sob alegações falsas de desrespeito aos símbolos nacionais. Quando soltos, foram obrigados a permanecer em prisão domiciliar na Bahia. Logo estariam partindo para o exílio forçado na Europa, onde passariam por Lisboa, Paris e Londres. Na primeira parada, apresentaram para a televisão portuguesa algumas canções como "Alfômega" (1969). Perguntados se a música que faziam naquele momento ainda poderia ser classificado como tropicalista, Caetano respondeu:

> Não, eu acho que não, porque o nome de um movimento só existe enquanto o movimento existe; e o tropicalismo não existe mais como movimento. Ele frutificou, o que nós tentamos fazer chamou a atenção dos outros compositores novos brasileiros e eles foram, de uma certa maneira — e modéstia a parte — influenciados pelas nossas idéias. Mas não estamos mais no Brasil e já não há o tropicalismo como movimento. De modo que o que a gente faz hoje é irresponsável com relação ao movimento tropicalista[6]

O exílio dos compositores baianos não representou apenas o fim da Tropicália, mas também o encerramento de uma fase extraordinária da música popular brasileira. Esse período, que Ventura e Herzog tomam como ponto de comparação, corresponde aos anos excepcionais entre 1964 e 1968 — marcados pela explosão de espaços e movimentos culturais significativos, como o Teatro Oficina, o Teatro Opinião, o Cinema Novo, a Nova Figuração Brasileira e a Tropicália. Uma rápida, porém justa retrospectiva deste momento deveria começar em 1958, com o lançamento de "Chega de saudade" (1958) de João Gilberto e o início da Bossa Nova. Essa primeira manifestação estética de uma música popular brasileira moderna logo encontrou sua guinada política com o Anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura em 1961. Seu objetivo central era promover uma arte engajada, voltada para as massas populares e comprometida com a transformação

[6] Tropicália. Marcelo Machado. BossaNovaFilms, 2012 (Streaming)

social do Brasil. O manifesto defendia o uso da arte como um instrumento de conscientização política, combatendo a alienação e incentivando a mobilização social, com foco nas questões nacionais como a luta contra o imperialismo, o latifúndio e a injustiça social. Esse documento delineou o que ficaria conhecido como a segunda geração da Bossa Nova, ou, a estética nacional-popular. Diferentemente dos primeiros compositores do gênero, como Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, a estética nacional-popular deslocou o foco das canções contemplativas, centradas no amor e na natureza, para uma abordagem socialmente crítica. Dessa vertente destacaram-se artistas como Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Edu Lobo e Chico Buarque. Foi com o espetáculo "*Opinião*" (1964), protagonizado por Nara Leão, Zé Ketti e João do Valle, que o nacional-popular alcançou maior notoriedade. Embora não tenha alcançado plenamente seus objetivos políticos, a estética promovida pelo CPC teve uma influência tão marcante, especialmente entre 1962 e 1967, que até Roberto Carlos gravou uma canção naquele estilo. "Maria Carnaval e Cinzas" (1967) fala sobre mortalidade infantil e traz um subtexto político forte, algo incomum em sua carreira até ali e desde então.

Em 1967, o III Festival de Música Popular Brasileira, transmitido pela Record, marcou o ponto de virada entre o nacional-popular e uma nova estética que surgia: a Tropicália. Concebida por Gil e Caetano, os tropicalistas entendiam que a guinada política na música popular brasileira deveria ser acompanhada por uma abertura estética que desse espaço a novas formas de contestação e protesto. Ainda que não se colocassem como antítese ao nacional-popular, o movimento provocou uma profunda divisão entre artistas, críticos e o público. Do lado tropicalista, Caetano Veloso argumentava que a nova estética seria o próximo passo na chamada "linha evolutiva da música popular brasileira" que se inaugurou com a transição do samba para a Bossa Nova. Do lado do nacional-popular, nomes como Augusto Boal e Geraldo Vandré manifestaram abertamente o desgosto com os tropicalistas, a quem enxergavam como alienados submissos à estética comercial e imperialista.

De fato, Caetano, e especialmente Gil, viram na renovação da cultura estrangeira que ocorria à época uma oportunidade de renovar também a música popular brasileira. Entre 1964 e 1967, os Beatles passaram por uma transformação radical em sua música, começando com seu primeiro desembarque em Nova York em 1964, e culminando no lançamento do álbum "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*" (1967). Lançado em maio, o disco acabou sendo a trilha sonora do chamado *Summer of Love* de 1967, momento em

que a contracultura *hippie* emerge aos olhos do mundo. Acontece que, também entre 1964 e 1967, os compositores baianos deixaram sua terra natal, chegaram ao sudeste e, ao longo desse período, conceberam e apresentaram a Tropicália no festival de outubro de 1967; apenas 3 meses após o "verão do amor". Antes de ser uma mera submissão, um olhar atento a essa cronologia revela que os brasileiros se mostraram capazes de falar nos mesmos termos estéticos dos maiores artistas do planeta naquele momento sem perder de vista suas características próprias. Não nos aprofundaremos nas nuances desse debate, mas é importante destacar que esse período foi marcado por uma efervescência cultural, tanto no Brasil quanto no cenário internacional. Em contraste, o início da década de 1970 não trouxe grandes revoluções estéticas, novos movimentos ou formas inovadoras de contestação. Por isso, entendemos Zuenir Ventura e Vladimir Herzog ao manifestar a sensação de que um "vazio cultural" havia acometido o Brasil. Porém, nos "escombros", ou nos ecos daquele momento passado, estava surgindo muita coisa interessante.

Em 1971, em uma tentativa de retomar os programas musicais da década passada como "*Fino da Bossa*", "*Jovem Guarda*", e o breve "*Divino, Maravilhoso*", a Rede Globo lança "*Som Livre Exportação*", apresentado por Elis Regina e trazendo ao público nomes novos como Ivan Lins, Gonzaguinha e Aldir Blanc. O grupo, que viria a ser brevemente conhecido como "Movimento Artístico Universitário" (MAU), buscava retomar a sofisticação harmônica da Bossa Nova, porém dando continuidade da linha nacional-popular, abordando com o cuidado necessário aos novos tempos de censura as temáticas sociais e políticas.

Caminhando e cantando pela "via tropicalista" encontramos nomes como Jorge Mautner. Nascido no Brasil após seus pais fugirem do Holocausto, Mautner desponta cedo como um proeminente escritor, vencendo o Prêmio Jabuti em 1963 com o livro "*Deus da chuva e da morte*". Então filiado ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), o artista alega ter testemunhado as conversas entre Mário Schenberg e Darcy Ribeiro sobre a Revolta dos Marinheiros, que teriam, segundo ele, precipitado o golpe de 1964 (Mautner apud Pimentel & McGill, 2021, p. 126) Foi preso no mesmo ano e exilado em 1966. Nos EUA, vê de perto o surgimento dos *hippies*, dos movimentos pelos direitos civis e do Partido dos Panteras Negras. Depois de alguns anos em Londres, onde encontra os também exilados Gilberto Gil e Caetano Veloso, Mautner retorna ao Brasil e inicia sua carreira musical com o disco "*Jorge Mautner*" (1974).

Os Novos Baianos foram um dos primeiros grupos a explorar a abertura estética dos anos 1960, iniciando a década seguinte com seu álbum de estréia "*É ferro na boneca*" (1970). Mas foi seu segundo disco que se consagrou como um clássico: "*Acabou chorare*" (1972). Com sua vida comunitária e sua trajetória errante — da Bahia à São Paulo até chegar ao Rio de Janeiro; do apartamento em Botafogo ao sítio "Cantinho da vovó" em Jacarepaguá — os Novos Baianos personificaram de forma sincera a utopia *hippie* em terras brasileiras. Abertos para todo tipo de filosofia materialista e metafísica, promoviam leituras coletivas da Bíblia e do Bhagavad Gita movidas a base de maconha (Vargas, 2011, p. 468). "Mistério do Planeta" (1972) talvez seja a canção definidora dessas novas sensibilidades encarnadas pelos Novos Baianos. A levada solitária do violão que se soma ao coletivo instrumental da banda traz consigo as influências do grupo que iam de Assis Valente a Gilberto Gil, passando, claro, por João Gilberto. Para Humberto Santos Pereira, a canção:

> (...) versa sobre os Novos Baianos enquanto jovens que iam de encontro à repressão da liberdade, deixando nas entrelinhas estratégias para burlar o policiamento às substâncias psicoativas, abordando o tempo todo a questão da transgressão aos limites, descrevendo um modo de agir que elogia a malandragem, o indivíduo que vive por entre os interstícios dos limites socialmente impostos. Essa peça pode ser entendida como um elogio de um tipo de juventude que toma a liberdade como fim e que vive pelos percalços da vida criando estratégias para conseguir burlar o 'sistema', na visão dos mesmos, que os oprimem (Pereira, 2009, p. 75)

"Mistério do planeta" canta uma atitude tão esgueira, quanto a própria letra: seus sentidos gingam como Garrincha na frente de qualquer zagueiro, acadêmico ou censor que tente capturá-los.

> Vou mostrando como sou
> E vou sendo como posso
> Jogando meu corpo no mundo
> Andando por todos os cantos
> E pela lei natural dos encontros
> Eu deixo e recebo um tanto
> E passo aos olhos nus
> Ou vestidos de lunetas
> Passado, presente
> Participo sendo o mistério do planeta
> O tríplice mistério do "*stop*"
> Que eu passo por e sendo ele
> No que fica em cada um
> No que sigo o meu caminho
> E no ar que fez que assistiu
> Abra um parênteses, não esqueça
> Que independente disso
> Eu não passo de um malandro
> De um moleque do Brasil
> Que peço e dou esmolas

> Mas ando e penso sempre com mais de um
> Por isso ninguém vê minha sacola

Para Herom Vargas, a mensagem do "novo malandro", o "moleque do Brasil", somava à tradicional figura brasileira uma nova cosmovisão, ampliada pelas novas sensibilidades que vinham de toda parte do mundo:

> O pensamento oriental, as místicas teosóficas e os ensinamentos da Bíblia (sempre na interpretação particular que faziam) os aproximavam das preocupações dos jovens da época na tentativa de construção de uma sociedade diferente na qual imperava a paz e o amor. Algumas letras cifraram essa visão heterodoxa, como em 'Mistério do planeta', do disco Acabou chorare (1972), em que certo individualismo messiânico se instaura em meio ao destino, ao 'tríplice mistério', ao dar e receber, ao fluxo do tempo, à metáfora do 'caminho' e à 'lei natural dos encontros'. O mesmo misticismo aparecia, ainda que razoavelmente travestido, no uso de drogas. Apesar de consumirem várias substâncias, foi a maconha que lhes conferia um estado de ânimo agradável (Vargas, 2011, p. 468)

Tal como "Mistério do planeta", "Preta, pretinha" (1972) tem como mote a temática do andarilho, "um pássaro que vive avoando" e que ao longo do caminho vai encontrando companhia para a jornada; já que por sua "cabeça não passava só". Aqui a soma progressiva de instrumentos denota o aceite ao convite: "abra a porta e a janela e vem ver o sol nascer". Note-se que os Novos Baianos exerciam a afirmação de uma sociabilidade alternativa que haviam encontrado entre si. Sua versão para a música de Assis Valente, "Brasil pandeiro" (1972), é em si uma manifestação daquela ideia de uma cultura jovem tipicamente nacional, feita por essa "gente bronzeada" que, supunha-se, veio "mostrar seu valor" frente às investidas culturais do norte global e as visões mais conservadoras da sociedade. Uma canção do grupo que se popularizou na voz de Gal Costa em seu show "*Fa- Tal - Gal a todo vapor*" (1971) foi "Dê um rolê". O título da canção parece ser uma versão perfeitamente abrasileirada da máxima de Timothy Leary, ícone do movimento *hippie* estadunidense e defensor do uso de LSD como meio de expansão da mente: "*drop out*"[7].

> Não se assuste pessoa
> Se eu lhe disser que a vida é boa
> Enquanto eles se batem, dê um rolê e você vai ouvir
> Apenas quem já dizia
> Eu não tenho nada
> Antes de você ser eu sou
> Eu sou, eu sou o amor da cabeça aos pés
> Eu sou, eu sou, eu sou o amor da cabeça aos pés
> E só tô beijando o rosto de quem dá valor
> Pra quem vale mais o gosto do que cem mil réis
> Eu sou, eu sou, eu sou o amor da cabeça aos pés

[7] "Caia fora" (tradução nossa)

De início a canção avisa: “não se assuste pessoa, se eu lhe dizer que a vida é boa”; contrapondo sua leitura positiva da realidade com a visão pessimista que permeava a música popular brasileira, especialmente após a virada da década. “Dê um rolê” vai no sentido oposto, pretendendo demonstrar as coisas boas da vida que perdemos “enquanto eles se batem”. A canção reorganiza os valores e a reciprocidade a partir da contraposição entre a vida baseada no afeto e a vida baseada no dinheiro: “eu sou o amor da cabeça aos pés. E só tô beijando o rosto de quem dá valor pra quem vale mais o gosto do que cem mil réis”. Outro grupo que se destacou por desafiar o tradicional conservadorismo brasileiro foram os Secos & Molhados. O uso da pintura facial e corporal, assim como a performance andrógina e hipnotizante de Ney Matogrosso, junto às excelentes canções, se tornaram a principal marca visual e sonora do grupo. Mas o hibridismo do conjunto ia além do simples valor de choque:

> No Brasil, na década de 70, a possibilidade de ser híbrido por si já era uma forma de contestação à cultura dualista vigente. Por meio do humor, sarcasmo, exagero nas vestes, cabelos e maquiagens, danças e apresentações que exalavam de forma explícita a sexualidade andrógina, delineavam-se formas de resistência diferenciadas frente à ditadura militar. O caminho ‘era pelas brechas’: metáforas (‘corpo-palavra’), rock, seres andróginos, plumas e paetês. Como postula o poeta Ricardo Chacal: ‘já que é proibido pisar na grama, o jeito é deitar e rolar’ (Barros, 2019, p. 82)

Consta que “O Vira” (1973) tenha sido a canção de maior sucesso do Secos & Molhados durante sua curta trajetória. O caráter lúdico da canção certamente chamou atenção de diversas crianças que à época, completamente alheias a preconceitos estéticos, políticos e de gênero, viam na banda algo divertido. Como notou a jornalista Ana Maria Bahiana em texto escrito para o jornal *Opinião* em 3 de dezembro de 1973:

> E, da parte de todos, ao menos um legítimo e surpreso entusiasmo: com as multidões de crianças que invadem seus concertos vespertinos (ou seus ensaios, como aconteceu recentemente em Campinas), que compram em massa seu disco e lhes pedem autógrafos na rua. Para João Ricardo, isso é apenas vagamente explicável — ‘eles vêem a gente com essa vontade toda de acertar, se entusiasmam também’ —, mas ele sorri muito, solta a voz e ergue os braços para proclamar que ‘olha, isso aí é que é o futuro, essas crianças de 10 anos’ (...). Talvez ele ainda não tenha percebido que sua música, no estágio em que está, apresenta os defeitos e as virtudes de um elemento básico — a ingenuidade Provavelmente aceita, consciente Mas, sempre, com o entusiasmo, as falhas e a certeza crua das crianças (Bahiana, 2006, p. 110)

Para Monique Castro Almeida e Miguel Rodrigues de Sousa Neto (2019), por trás de pretensa ingenuidade há uma profunda reflexão sobre a dualidade do indivíduo e as diversas e contraditórias possibilidades que aquele momento cultural proporcionava:

> Nota-se na música ‘O vira’, de João Ricardo e Luhli, integrante do disco Secos & Molhados, lançado pela Continental em 1973, o universo que marca a essência do

> grupo, quando diz ao público que cada indivíduo pode assumir um outro lado de seu ser e nele encontrar sua completude. Podemos entender nas entrelinhas e no próprio título o sentido da transformação, a possibilidade de cada ser humano ser 'senhor de sua própria duplicidade', sendo homem e lobo ao mesmo tempo (Almeida & Neto, 2019, p 244)

Jards Macalé foi presença recorrente em momentos marcantes desse período, como guitarrista na gravação do disco *Transa* (1972) ou como produtor do show "*Direitos humanos no banquete dos mendigos*" em 1973. O compositor carioca tem na canção "Vapor barato" (1971) aquilo que José Roberto Zan definiu como a melhor expressão das novas sensibilidades que começavam a se configurar naquele início dos anos 1970 (Zan, 2010, p. 166). Para o autor, a canção, feita por Wally Salomão após um período de detenção por porte de maconha, possui um *status* de hino daquele contexto cultural dos anos 1970 no Brasil. Consideramos como fonte o registro fonográfico do lendário disco ao vivo "*Gal a todo vapor*" (1971), gravado no teatro Thereza Rachel. O início apenas com o violão e voz vão progressivamente ganhando intensidade até que toda a banda se junta ao acompanhamento que ao final explode em um catártico improviso vocal de Gal Costa. Esse tipo de arranjo não era nenhuma novidade ou exclusividade da MPB dos anos de chumbo; o que não diminui a potência do seu efeito. Considerando tal contexto histórico e cultural que opunha de um lado a retomada da utopia *hippie* da vida coletiva com a repressão diária do regime que enxergava o agrupamento de pessoas como ameaças subversivas, esse tipo de arranjo conta a história daquilo que começa sozinho e vai se juntando até produzir uma catarse coletiva.

Alceu Valença, que também passou pelo mítico Teatro Thereza Rachel em 1976, registrou em algumas de suas primeiras canções o surgimento dessas novas sensibilidades e sociabilidades. A canção "Talismã", lançada em 1972 em colaboração com Geraldo Azevedo, apresenta um arranjo minimalista, onde o violão de Geraldo Azevedo é complementado por dois violoncelos e pela segunda voz de Alceu Valença. Tanto o violão quanto a voz predominam em um modo piano, caracterizado pela baixa intensidade sonora. Esse estilo de execução cria uma atmosfera melancólica e frágil, contrastada pela tensão dos violoncelos escritos por Rogério Duprat, que alternam entre responder à voz e contrapor com melodias paralelas (Lima, 2021, p. 55). Júlio de Oliveira Lima estende o sentido do "viajar" para além das experiências extrassensoriais e leva para o lado do deslocamento físico.

> A constância desse tema produz efeitos de sentidos de não-pertencimento ao lugar que se habita, seja saindo do Nordeste para o 'Sul Maravilha', em busca de sucesso, seja estando no 'Sul Maravilha' sem conseguir o que se esperava e sentindo a falta de sua terra natal. No primeiro efeito de sentido que encontramos, há uma identificação do autor com a formação discursiva do *pop hippie* místico, que traz um imaginário relacionado a cair na estrada e ir para longe da caretice dos pais e da sociedade. Milhares de jovens caíram na estrada no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 (Lima, 2021, p. 56)

Um desses jovens era o capixaba Sérgio Sampaio, descoberto por Raul Seixas, então produtor musical na CBS, e que caiu na estrada em sentido ao Rio de Janeiro para tentar a vida como artista. Os dois se juntaram a Miriam Batucada e Edy Star para a gravação do álbum " *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das dez*" (1971). Pensado como uma nova versão do clássico "*Tropicália ou Panis et circensis*" (1968), o disco também não atraiu um grande sucesso de público, porém, tampouco de crítica. Só no ano seguinte que Sérgio Sampaio finalmente atrairia as atenções de ambos com "Eu quero botar meu bloco na rua" (1973):

> O seu grande sucesso, após chegar à final do FIC de 1972, foi basicamente em decorrência do refrão (de fácil assimilação rítmico-melódica) que ecoava um grito por liberdade. Curiosamente, o refrão vale-se do tradicional ritmo de marcha-rancho, já bastante obsoleto na época, mas que poderia certamente figurar entre as influências de um filho de maestro de banda e ouvinte do rádio dos anos 1950 e 1960 (Araújo, 2009, p. 99)

Confuso, difícil de entender, mas bastante revelador uma vez dada a devida atenção, Walter Franco talvez seja o artista que melhor representou em sua obra aquele contexto cultural pós-1968. Seu disco de estreia "*Ou não*" (1973), produzido por Rogério Duprat, foi descrito pela jornalista Ana Maria Bahiana como "uma música nova, difícil às vezes, provocante sempre, resumindo e atualizando as lições de João Gilberto, mestre confesso de Walter" (Bahiana, 2006, p. 136). De fato, é um disco um tanto quanto hermético, cuja audição requer um alto grau de atenção, o que, inevitavelmente, acaba por alienar boa parte dos ouvintes. Contudo, uma escuta ativa nos recompensa com os diferentes sentidos que o disco oferece ao longo dos seus 37 minutos de duração.

Para Sheyla Diniz, este é um disco onde pode-se perceber claramente as influências da passagem de Franco pela Escola de Artes Dramáticas da USP, além da "Terapia Primal" que inspirou os dois volumes de "*Unfinished Music*" (1968 e 1969), de Yoko Ono e John Lennon. É válido mencionar outras duas influências marcantes em "*Ou Não*": a herança poética e política de seu pai — o poeta Cid Franco[8] — e do domínio do violão transmitido

[8] Cid Franco (1915-1986) Poeta, radialista e político brasileiro. Figura central da vanguarda paulista, publicou livros como "Poemas" (1943) e "O Esplendor do Abismo" (1945). Membro da Academia Paulista de Letras,

por Dona Elza Nogueira[9] — sua professora na infância. Esses elementos fundamentais, carregados por Walter desde muito cedo, radicalizam-se a partir das influências da Tropicália e da poesia concreta; cuja presença se materializava não apenas em Rogério Duprat como na figura de Décio Pignatari, responsável pela direção gráfica do disco. A polêmica canção que desconcertou o público do Festival Internacional da Canção de 1972, "Cabeça" (1972), é um intrincado trabalho de colagem sonora operado por Duprat em cima dos provocativos versos de Walter Franco.

> Um constructo em que as vozes se sobrepõem e se atravessam distribuídas entre os canais, 'Cabeça', tal qual registrada no LP '*Ou Não*', dispensa melodia e harmonia. Tampouco há nela métrica definida ou instrumentação, embora a mesa de som, assim como a voz, seja aqui um instrumento (Diniz, 2021, p. 12)

O experimentalismo técnico e tecnológico foram uma das novidades introduzidas pelos tropicalistas no fim dos anos 1960. Sheyla Diniz identifica também uma relação entre "Cabeça" e a "*musique concréte*" de Pierre Schaeffer. Os próprios concretistas, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, perguntaram a Walter Franco se sua obra estava influenciada por John Cage, o que o artista negava: "Eu não ouvi nada! Cheguei por outros caminhos, os caminhos da intuição" (Franco apud Gavin, 2014 apud Diniz, 2021, p. 14). A influência de Franco atingiu até mesmo Chico Buarque, menino prodígio da estética nacional-popular, gravou "Me deixe mudo" (1973) no disco "*Sinal fechado*" (1974).

Em verdade, a aproximação de Chico com a abertura estética pós-tropicalista já havia ocorrido em "*Construção*" (1971), cujos arranjos memoráveis foram compostos por ninguém menos que Rogério Duprat, maestro da Tropicália. Esse detalhe é significativo do sucesso que os tropicalistas obtiveram com sua planejada abertura estética. Com Caetano e Gil exilados, Gal Costa permanece no Brasil como nome de destaque do que tinha sido a Tropicália. O sucesso do seu espetáculo "*Fa-Tal : Gal a todo vapor*" (1971) foi um marco na cena cultural jovem do início dos anos 1970. O artigo de Felipe Aparecido de Oliveira Camargo (2022) reconstrói o contexto social daquele espetáculo e nos põe a pensar no dia daquela juventude. Da escola ou faculdade pela manhã, à praia pela tarde e fechando a noite assistindo ao espetáculo no Teatro Thereza Rachel. Há todo um fluxo de informações, convivências e trocas que percorrem as 24 horas dessas pessoas. Inevitavelmente esses espaços constituíam um lugar próprio de formação e informação, política e

também atuou em programas de rádio e foi eleito vereador e deputado pelo PSB. Considerado um dos nomes mais importantes da poesia paulista do século XX.

[9] Há poucas informações sobre Dona Elza Nogueira para além do fato de que era esposa do violonista e compositor Paulinho Nogueira.

comportamental, tudo a um só tempo. Do ponto de vista simbólico, Gal Costa representava todo aquele momento e estilo de vida. Do ponto de vista da vanguarda estética, Tom Zé parece ter sido o último dos tropicalistas. O compositor não só manteve-se trabalhando com os parâmetros estéticos da Tropicália, como por vezes parecia ainda estar respondendo aos seus críticos pretéritos. Em diversas de suas canções ao longo dos anos 1970 é possível ver reminiscências das disputas estéticas da década anterior. Uma dessas é "Senhor cidadão" (1972) cuja pergunta fundamental é:

> Oh senhor cidadão,
> Eu quero saber, eu quero saber
> Com quantos quilos de medo,
> Com quantos quilos de medo
> Se faz uma tradição?

Essa é uma pergunta cujo contexto inevitavelmente remonta às disputas que envolveram o surgimento da Tropicália. Mas é também uma pergunta voltada ao regime, que naquele momento empilhava corpos esperando que o medo fosse o suficiente para submeter politicamente a nação. Este segundo sentido será tratado no capítulo seguinte. Patrícia Anette Schroeder Gonçalves analisa tal polêmica a partir do texto "*Material para imprensa*" no qual Tom Zé dispara contra o conservadorismo estético e seu desdobramento político:

> Depois de demonstrar sua autenticidade brasileira, Tom Zé parte para uma linguagem mais agressiva, se opondo a uma segunda pessoa, um 'vós', que de início não é possível situar. Estaria ele agredindo seu próprio leitor? O texto avança, e Tom Zé dá início a uma sátira do homem de negócios, esclarecendo que sua raiva contra 'nós' está concentrada nessa figura e em certa estrutura patriarcal que não teria recebido bem 'São, São Paulo'. No momento alto do texto, Tom Zé cria verbetes emulando o ponto de vista da Tradição-Família-e-Propriedade sobre os tão nobres quanto vazios valores cristão e burgueses (Gonçalves, 2020, p. 106)

A autora contextualiza o protesto de Tom Zé junto ao de Gilberto Gil na sua recusa ao prêmio oferecido pelo Museu da Imagem e do Som para "Aquele abraço" (1969) por sua suposta pureza musical. Segundo Patrícia Gonçalves, a comissão julgadora do MIS, refratária do experimentalismo tropicalista, premiou a canção por sua simplicidade e alinhamento ao estilo tradicional do samba-exaltação. Tal gesto foi lido por Gil como uma tentativa de "domesticação":

> E que fique claro para os que cortaram minha onda e minha barba que 'Aquele Abraço' não significa que eu tenha 'regenerado', que eu tenha me tornado 'bom crioulo puxador de samba' como eles querem todos os negros que realmente 'sabem qual é o seu lugar'. Eu não sei qual é o meu e não estou em lugar nenhum; não estou mais servindo a mesa dos senhores brancos e nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil (Gil in Risério, 1982 , pp. 43-44)

Com o passar do tempo, a tendência era que a disputa entre nacional-popular e Tropicália desaparecesse, contudo sempre havia algo para manter as velhas feridas abertas. Givanildo Brito Nunes e Milene de Cássia Silveira Gusmão revelam que esta disputa seguiu viva na redação d'O Pasquim. Em seu artigo "*Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Mautner: desafetos nas páginas d'O Pasquim*" (2020), os autores afirmam que com a saída de Tarso Castro do posto de editor-chefe, Luis Carlos Maciel e Jaguar se viram sem forças para defender a cobertura das novas expressões culturais diante do tradicionalismo de Millôr Fernandes, Paulo Francis e Sérgio Cabral. O artigo não demonstra o contraditório, limitando-se a ouvir Jaguar, Maciel e Mautner. Em todo caso, é um bom relato sobre a guinada editorial que O Pasquim sofreu como consequência de reminiscências das disputas estéticas da década anterior. Em 1974, Antônio Belchior parece querer retomar este debate em "A palo seco", pautando com algum atraso o fim do sonho daquela geração pré-1968:

> Se você vier me perguntar por onde andei
> No tempo em que você sonhava
> De olhos abertos, lhe direi
> Amigo, eu me desesperava
> Sei que assim falando pensas
> Que esse desespero é moda em '76
> Mas ando mesmo descontente
> Desesperadamente, eu grito em português

A defesa da língua portuguesa frente aos estrangeirismos é uma das principais reclamações dos críticos da Tropicália. Embora Belchior tenha o desejo de se apresentar como inovador, ele acaba resgatando — de maneira mais coesa e reflexiva, é verdade — uma forma literária mais alinhada ao nacional-popular. Todavia, também faz uso da linguagem fragmentada, mais dinâmica, preconizada pelos tropicalistas. É o que vemos na faixa-título de seu primeiro disco, "Alucinação" (1976):

> Um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha
> Blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais
> Garotas dentro da noite, revólver, cheira cachorro
> Os humilhados do parque com os seus jornais

A temática geracional que o compositor emprega em canções como "Apenas um rapaz latino-americano" (1976) "Velha roupa colorida" (1976) e "Como nossos pais" (1976) tem como "velho" justamente aquele contexto cultural prévio à 1968 em geral, e a "utopia tropicalista" em particular. É verdade que quando "*Alucinação*" (1976) foi lançado, Caetano Veloso já completava 10 anos de carreira. Mas vale lembrar que Veloso é apenas quatro anos mais velho que Belchior, que, por sua vez, nasceu no mesmo ano que Maria Bethânia — a "primeira baiana" a estrear, em 1964 como substituta de Nara Leão no

espetáculo "*Opinião*". A leitura geracional que Belchior faz da música popular brasileira é confusa. O mero fato de que sua carreira seja posterior à dos baianos não configura em si um choque geracional. Diga-se de passagem, a Tropicália jamais postulou o choque geracional quando enfrentou resistência dos adeptos do nacional-popular. Seu foco estava voltado para questões sobre a forma estética; até mesmo se aproximando em questões como a resistência à ditadura militar e a defesa da soberania cultural brasileira. Boa parte das respostas às críticas de Belchior já haviam sido respondidas anteriormente por Tom Zé em "Complexo de épico" (1973):

> Todo compositor brasileiro é um complexado
> Por que então esta mania danada, esta preocupação?
> De falar tão sério
> De parecer tão sério
> De sorrir tão sério
> De chorar tão sério
> De brincar tão sério
> De parecer tão sério
> De amar tão sério
> De sorrir tão sério
> Ah, meu Deus do céu
> Vá ser sério assim no inferno

A possível origem desta canção é uma entrevista ao Pasquim[10] na qual Hermeto Pascoal afirmava que "todo músico brasileiro é um complexado". O que Pascoal reclamava naquele momento era do excesso de interesse dos músicos em debates de ordem política e a falta de preocupação com questões estéticas. É um argumento que deixa até mesmo o repórter desconcertado. Tom Zé, que certamente carregava consigo opiniões de cunho político, jamais perdera o foco da questão estética.

> Ocupando as funções de faixa de vinheta e de encerramento no disco, a canção 'Complexo de épico' tem uma posição de destaque no disco e, através de uma provocação explícita contra o status quo da canção brasileira e da produção de orientação nacional-popular, Tom Zé marca de maneira concisa o seu posicionamento a favor de uma estética experimental descompromissada em relação os padrões de beleza da MPB. Ao mesmo tempo denota, no plano semântico, um compromisso político de oposição ao civilismo cultivado no regime militar (Freire, 2018, p. 24)

A forma pausada com que Tom Zé canta sílaba por sílaba soa como uma estetização do analfabetismo funcional. É uma forma de afirmar o potencial artístico mesmo na comunicação popular sem grandes refinamentos. A canção é uma forte crítica ao encastelamento intelectual pelo qual estariam passando acadêmicos e artistas, cada vez mais distantes do público e do povo:

---

[10] Entrevista Hermeto Pascoal [Paschoal] - Ano IV - No 169- IV 26/09-02/10/1972 - http://memoria.bn.br/docreader/124745/5158

E por que então esta vontade
de parecer herói
ou professor universitário,
aquela tal classe que,
ou passa a aprender com os alunos
- quer dizer, com a rua -
ou não vai sobreviver?
Porque a cobra
já começou
a comer a si mesma pela cauda,
sendo ao mesmo tempo
a fome e a comida.

Podemos ver como essa canção se complementa com "Alfômega" (1969) de Gil e interpretada por Caetano, na qual a forma rebuscada de falar revela-se um "analfomegabetismo". Posto de outra forma, a canção crítica o linguajar excessivamente complexo que serve apenas como forma de não dizer absolutamente nada.

O analfomegabetismo
Somatopsicopneumático
Que também significa
Que eu não sei de nada sobre a morte
Que também significa
Tanto faz no sul como no norte
Justamente
Que também significa
Deus é quem decide minha sorte

Tanto esta, quanto "Complexo de épico", partindo de pontos distintos, chegam a uma mesma conclusão quanto à necessidade de uma comunicação clara com o público; seja para transmitir e construir estéticas próprias, seja para encontrar saídas políticas. Todavia, alegando a mesma preocupação com as "coisas reais", Belchior abre fogo contra boa parte dos músicos de sua época em "Alucinação" (1974):

Eu não estou interessado em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
Nem em tinta pro meu rosto, oba-oba, ou melodia
Para acompanhar bocejos, sonhos matinais
Eu não estou interessado em nenhuma teoria
Nem nessas coisas do oriente, romances astrais
A minha alucinação é suportar o dia a dia
E meu delírio é a experiência com coisas reais

As teorias esotéricas de Raul Seixas e Tim Maia; as fantasias de Hélio Oiticica que inspiraram Caetano Veloso na formulação da Tropicália; a tinta no rosto dos Secos & Molhados; o oba-oba de Jorge Ben; a melodia dos bossa-novistas; o "Oriente" (1972) de Gil e os romances astrais de Jorge Mautner — Belchior parecia disposto a se colocar a parte de todo o "resto" como o único preocupado com "as coisas reais". Mas sua tentativa de

retomada desse heroísmo da palavra, o "canto torto feito faca", novamente, já havia sido respondida por Tom Zé na canção-título "Todos os olhos" (1973).

> De vez em quando
> todos os olhos se voltam pra mim,
> de lá de dentro da escuridão,
> esperando e querendo
> que eu seja um herói.
> Mas eu sou inocente,
> (...)
> Mas eu não sei de nada,
> (...)
> Mas eu sou até fraco

Postas as duas canções em diálogo, de fato a perspectiva geracional de Belchior fica mais clara pois seu heroísmo soa como aquele ímpeto heróico típico da juventude, enquanto os alertas de Tom Zé soam como a cautela experiente de quem já viu amigos próximos sofrerem as consequências da sua posição de herói. Para Guilherme Freire:

> (...) o eu-lírico se vê ameaçado por olhares que esperam que ele seja um herói, que apresente atitudes dignas, mas que, no entanto, confessa insistentemente ser inocente, que não sabe de nada e que é fraco. Assim, em um contexto político de violenta repressão política, 'Todos os Olhos' pode ser entendido tanto como uma metáfora da vigilância e da repressão violenta da ditadura com a cobrança pelo heroísmo de cada civil em prol de um suposto desenvolvimento, mas também como uma metáfora da expectativa do público em relação ao cancionista, de que seja um herói sem defeitos e que saiba de tudo (Freire, 2015, p. 430)

Como visto, essas disputas internas nunca cessaram completamente e no contexto subsequente da abertura ela emerge na polêmica das "patrulhas ideológicas". Contudo, como não interessa forçar uma rivalidade ou inimizade entre os compositores e sim explorar o contexto cultural no qual estavam inseridos, percebemos um diálogo em comum entre as canções de Tom Zé e Belchior. O desespero cantado em "A palo seco" por Belchior se desdobra na constatação do fim da utopia *hippie* em "Velha roupa colorida" (1976).

> Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido
> O dedo em V, cabelo ao vento
> Amor e flor que é do cartaz
> No presente a mente, o corpo é diferente
> E o passado é uma roupa que não nos serve mais

Essa também parece ser a temática que Tom Zé aborda em "Brigitte Bardot" (1973). Por baixo do suave violão, e das deselegantes palavras, há uma reflexão não apenas sobre a senhora Bardot, mas sobre os sonhos de toda uma geração.

> A Brigitte Bardot está ficando velha,
> envelheceu antes dos nossos sonhos.
> Coitada da Brigitte Bardot,
> que era uma moça bonita,
> mas ela mesma não podia ser um sonho
> para nunca envelhecer.

A Brigitte Bardot está se desmanchando
e os nossos sonhos querem pedir divórcio.
Pelo mundo inteiro
têm milhões e milhões de sonhos
que querem também pedir divórcio
e a Brigitte Bardot agora
está ficando triste e sozinha.
Será que algum rapaz de vinte anos
vai telefonar
na hora exata em que ela estiver
com vontade de se suicidar?

Se Brigitte Bardot "não podia ser um sonho para nunca envelhecer", tampouco os sonhos estariam imunes ao tempo. Sonhos não apenas sexuais, mas toda sorte de idealismos políticos e estéticos. Essas reminiscências do contexto cultural da década de 1960 ecoaram no "vazio" mas, aos olhos e ouvidos de Zuenir Ventura e Vladimir Herzog, não o preencheram. Na verdade, é possível supor que até mesmo os artistas, ativos durante aquele tempo todo, tenham sentido um "vazio" ao perceber que aquela euforia sessentista havia se desmanchado no ar pesado dos anos de chumbo. Esse vazio não se preencheria com renovações de fé naqueles sonhos cada vez mais distantes. Na medida em que se afastavam daquele contexto histórico, muitos dos seus paradigmas iam perdendo sentido. Apesar da insistência pontual de alguns atores nas velhas disputas dos anos 1960, os critérios estéticos e políticos haviam sido sintetizados em um novo gênero musical, difuso e pouco definido. A música popular brasileira, enquanto fenômeno social, dava lugar agora à MPB enquanto gênero de mercado. Essa sigla serviu como abrigo para as inúmeras referências mobilizadas pela música popular jovem brasileira da década de 1970. Trataremos das nuances da MPB em breve, pois a aparente homogeneização que essa sigla poderia representar não resultou em uma queda na diversidade sonora da música brasileira; antes pelo contrário.

Mas então, como entender o "vazio"? Seria uma questão de qualidade e não de quantidade? Os grandes talentos citados até aqui, que surgiram no início dos anos 1970, não permitem essa interpretação. Seria, então, um problema de qualidade crítica? A censura intensificada pelo AI-5 teria impactado a profundidade das produções musicais? Este era o real problema sobre o qual tratavam os jornalistas em seu texto. No entanto, como veremos ao longo desta pesquisa, as canções dos anos de chumbo encontraram suas maneiras de criticar o contexto político e social do Brasil. O vazio cultural seria então o reflexo de um momento em que novas ideias, propostas estéticas e movimentos criativos estavam em retração, diluídos em um mercado cultural amplo e cheio de particularidades? Esse

fenômeno, por si só, ajuda a explicar boa parte da percepção dos jornalistas, embora não capture inteiramente o drama subjacente a essa sensação. Ao nosso ver, a resposta para o que era o vazio cultural estava escondida bem diante dos nossos olhos esse tempo todo. A todo momento os autores comparam o contexto entre 1964 e 1968 com o que se viu posteriormente, sem considerar que aquele momento não seria uma regra mas uma exceção. Talvez Ventura e Herzog não tenham pensado desta maneira, mas o "vazio cultural" não se referia ao novo contexto cultural brasileiro, mas ao fim daquele que parecia um sonho em meio ao pesadelo que representava a ditadura militar. Acontece, que o sonho não havia acabado apenas no Brasil e essa sensação de vazio permeava boa parte do contexto cultural que chegava dos países centrais do capitalismo.

1.2 Pós-modernidade, contracultura e o "fim do sonho"

Em 9 de agosto de 1969, membros de uma seita liderada por Charles Manson invadiram a mansão do diretor Roman Polanski na Califórnia e assassinaram 5 pessoas; entre elas Sharon Tate, atriz de 26 anos, esposa do diretor, grávida de 8 meses. O fato da "Família Manson" ter se reunido em torno de elementos simbólicos da cultura *hippie* prenunciou uma virada sombria que estava prestes a ocorrer naquele contínuo "verão do amor". Poucos dias depois do crime, seria realizado no estado de Nova York o Festival de Woodstock, ápice do movimento *hippie* nos Estados Unidos da América. Apesar de duas pessoas terem falecido — uma de overdose e outra em um acidente com um trator — esses incidentes não mancharam de forma alguma os famosos "3 dias de paz, amor e música". Nenhum registro de violência é conhecido e, supostamente, duas pessoas teriam nascido durante o festival. Inúmeras tentativas de replicar o sucesso de Woodstock foram feitas, entre elas, o *Altamont Speedway Free Festival*, realizado em dezembro do mesmo ano. Anunciado como o "Woodstock da costa oeste", o festival terminou de forma trágica; com dois acidentes fatais por atropelamento, uma overdose e o assassinato brutal do jovem negro Meredith Hunter diante do palco dos Rolling Stones. Aparentemente armado, Hunter foi esfaqueado pelas costas durante uma confusão por um membro da gangue de motociclistas *Hell's Angels*, responsáveis pela segurança do evento. Esses fatos fechavam a ensolarada década de 1960 de forma dramática.

Em abril de 1970, Paul McCartney anuncia publicamente o fim dos Beatles. No mês seguinte, quatro estudantes da Universidade de Kent State, em Ohio, foram mortos a tiros pela Guarda Nacional estadunidense em um protesto no campus universitário contra a

expansão da guerra no Vietnã. Ainda em setembro, em um espaço de apenas 16 dias, Jimi Hendrix e Janis Joplin morreram de overdose. O fato de ambos terem morrido com a mesma idade de Brian Jones dos Rolling Stones, falecido em julho de 1969, deu início ao famigerado "Clube dos 27"[11]. O otimismo dos anos 1960 ia gradualmente dando lugar a um clima cínico, sombrio e violento. Quando Paulo Henriques Britto (2003) analisou a "contracultura brasileira", comparando o contexto cultural dos anos de chumbo ao auge do *Summer of Love* na década anterior, concluiu que, ao contrário da sua contraparte estrangeira, a "contracultura brasileira" seria sombria. Contudo, percebemos que a contracultura internacional do início dos anos 1970 também havia passado por uma transformação semelhante. Em que pese a mudança de contexto que acompanhou a virada da década, o lado sombrio da contracultura já havia sido explorado e exposto no disco "*The Velvet Underground and Nico*" (1968), notável por suas descrições explícitas de temas como abuso de drogas, prostituição, sadismo e masoquismo, e desvios sexuais. Também não se pode ignorar o disco "*Black Sabbath*" (1970), que deu a esse novo contexto sua representação sonora mais característica. Mas do ponto de vista lírico, esse clima foi perfeitamente capturado por John Lennon na canção "*God*" (1970):

> *And so, dear friends* / Então, meus amigos
> *You'll just have to carry on* / Vocês terão de seguir em frente
> *The dream is over* / O sonho acabou

A frase que arremata a canção de Lennon é até hoje lembrada como o epitáfio da cultura *hippie*. Ao longo da canção, o compositor nega acreditar em qualquer tipo de utopia, fosse religiosa, política ou cultural. De Jesus à Buddha; do Tarot a Bhagavad Gita; de Kennedy a Hitler; a canção se recusa a acreditar até mesmo em Elvis, Zimmerman (Bob Dylan) — duas grandes influências para Lennon — e nos próprios Beatles. A negação das utopias é um dos sintomas da virada cultural que ocorreu entre as décadas de 1960 e 1970. O "fim do sonho" e o "vazio cultural", coincidentemente ou não, foram sentimentos prevalentes em um mesmo momento em diferentes locais. Nada mais justo que buscamos compreender o que era aquele "sonho", o contexto do seu fim e como as canções dos anos de chumbo retratam esse momento cultural. Duas obras fundamentais para compreendê-lo,

[11] O "Clube dos 27" refere-se a um grupo de músicos influentes que morreram aos 27 anos, geralmente em circunstâncias trágicas. Além dos já mencionados, Jim Morrison, do The Doors, também morreu aos 27 em 1971. Décadas depois, o termo voltou a ganhar destaque com a morte de Kurt Cobain, em 1994; e novamente com a morte de Amy Winehouse em 2011.

frequentemente citada nas primeiras edições d'O Pasquim [12], são "*Eros e a Civilização*" e "*O homem unidimensional*", de Herbert Marcuse. Datado de 1964, "*O homem unidimensional*" parte da opressão exercida pelo alto aparato técnico e, supostamente, racional, para compreender como este organiza a sociedade ocidental moderna.

> Sua produtividade é destruidora do livre desenvolvimento das necessidades e faculdades humanas; na sua paz, mantida pela constante ameaça de guerra; seu crescimento, dependente da repressão das possibilidades reais de amenizar a luta pela existência – individual, nacional e internacional. Essa repressão, tão diferente daquela que caracterizou as etapas anteriores, menos desenvolvidas, de nossa sociedade, não opera, hoje, de uma posição de imaturidade natural e técnica, mas de força. As aptidões (intelectuais e materiais) da sociedade contemporânea são incomensuravelmente maiores do que nunca dantes – o que significa que o alcance da dominação da sociedade sobre o indivíduo é incomensuravelmente maior do que nunca dantes (Marcuse, 1973, p. 14)

O que preocupa Marcuse não são os pequenos avanços técnicos em particular; e sim o fato de que sua totalidade compreende a conciliação entre o progresso técnico e as estruturas institucionais de dominação forjadas pela sociedade industrial. Mais especificamente, as transformações no caráter do trabalho e nos instrumentos de produção que provocam uma alteração na atitude e na consciência do trabalhador, evidenciando-se na "integração social e cultural" da sociedade capitalista. Ou seja, há uma disciplina aplicada ao indivíduo que, atomizado em uma sociedade que se relaciona apenas através do mercado, acaba encontrando consolo nas mercadorias que (o) consome, afastando-o consequentemente de qualquer perspectiva socialmente revolucionária.

> A gerência científica e a divisão científica do trabalho aumentaram enormemente a produtividade do empreendimento econômico, político e cultural. Resultado: o mais elevado padrão de vida. Ao mesmo tempo e com os mesmos fundamentos, esse empreendimento racional produziu um padrão de mente e comportamento que justificou e absolveu até mesmo as particularidades mais destrutivas e opressivas do empreendimento. A racionalidade e a manipulação técnico-científica estão fundidas em novas formas de controle social (Marcuse, 1973, p. 144)

O tema do conformismo como resultado do avanço tecnológico pode ser encontrado na canção "Ouro de tolo" (1973), onde Raul Seixas enumera os confortos e lazeres de uma vida estável que enxerga como armadilhas que impedem o ser humano de atingir sua plenitude.

> Ah! Mas que sujeito chato sou eu
> Que não acha nada engraçado
> Macaco, praia, carro, jornal, tobogã
> Eu acho tudo isso um saco

[12] Luis Carlos Maciel, notório por sua coluna "Underground", utiliza o termo pela primeira vez n'O Pasquim em 1969, na mesma coluna onde, curiosamente, lista Marcuse como "papo do verão passado". http://memoria.bn.br/DocReader/124745/122 (Último acesso: 03/04/2024)

É você olhar no espelho
Se sentir um grandessíssimo idiota
Saber que é humano, ridículo, limitado
Que só usa 10% de sua cabeça animal
E você ainda acredita
Que é um doutor, padre ou policial
Que está contribuindo com sua parte
Para o nosso belo quadro social
Eu é que não me sento
No trono de um apartamento
Com a boca escancarada, cheia de dentes
Esperando a morte chegar
Porque longe das cercas embandeiradas
Que separam quintais
No cume calmo do meu olho que vê
Assenta a sombra sonora dum disco voador

A ideia de que o ser humano "só usa dez por cento de sua cabeça", ainda que cientificamente questionável, ilustra o desejo pela expansão dos sentidos como meio de enfrentar o tédio da vida orientada pelo consumo:

> Libertar a imaginação de modo que lhe possam ser dados todos os seus meios de expressão pressupõe a repressão de muito do que agora é livre e que perpetua uma sociedade repressiva. E tal inversão não é um assunto da Psicologia ou da ética, mas da política, no sentido em que este termo foi usado o tempo todo neste livro: a prática na qual as instituições sociais básicas são desenvolvidas, definidas, mantidas e modificadas. É a prática dos indivíduos, independentemente do quão organizados possam estar. Assim, deve ser novamente enfrentada a pergunta: como podem os indivíduos administrados – que levaram a sua mutilação às suas próprias liberdades e satisfações e, assim, reproduzem-na em escala ampliada – libertar-se tanto de si mesmos como de seus senhores? Como se poderá sequer pensar que o círculo vicioso possa ser rompido? (Marcuse, 1973, p. 230)

Essas questões haviam sido previamente tratadas em "*Eros e a Civilização*" na forma da "Grande Recusa". Neste trabalho de 1955, Marcuse toma como base de suas reflexões o esgotamento do equilíbrio entre o prazer de Eros e a ordem de Thanatos no progresso humano. A eficiência experimentada na indústria cultural criava a tendência de um desenvolvimento moderno acelerado pelos novos padrões de produção e acumulação de capital; reduzindo a necessidade de trabalho e, consequentemente, largando as pessoas à míngua, marginalizadas pela cadeia produtiva e sucessivamente, pela sociedade capitalista. Nas palavras de Marcuse:

> Uma progressiva redução de mão-de-obra parece ser inevitável, e o sistema, para fazer face a essa eventualidade, tem de prover à criação de ocupações sem trabalho; têm de desenvolver necessidades que transcendem a economia de mercado e que podem até ser incompatíveis com ele. A sociedade afluente está-se preparando, à sua maneira, para essa eventualidade, organizando o desejo de beleza e os anseios da comunidade , a renovação do contato com a natureza , o enriquecimento do espírito e as honras à criação pela criação (Marcuse, 1975, p. 21)

Marcuse identificava na "nova mocidade que se recusa e rebela" a negação dos "representantes da antiga ordem, que já não conseguem proteger a existência dela sem a sacrificarem numa obra de destruição, desperdício e poluição" (Marcuse, 1975, p. 20). *Eros e a civilização* e *O homem unidimensional* são tidos como as pedras sobre as quais se ergueram movimentos contraculturais como os *beatniks*[13] e os *hippies*. A grande recusa preconizada por Marcuse pode ser lida como a base conceitual dessas novas sensibilidades que surgiram na juventude ocidental, questionando o modelo de vida vigente até ali. "Não se podia claramente separar fazer amor e fazer a revolução", diria Eric Hobsbawm (2008, p. 326). A conciliação entre a ordem e o prazer, entre o tecnológico e o orgânico, colocava-se como tarefa na superação das sensibilidades defasadas da sociedade capitalista moderna. Duas canções de Jorge Mautner parecem abordar este tema, ambas de 1974 e escritas em parceria com Nelson Jacobina. Em "Maracatu atômico" (1974), os compositores trazem no título a tendência tropicalista de aproximar o arcaico e o moderno, numa junção do tradicional ritmo de Recife com a tecnologia de ponta da energia atômica.

> O bico do beija-flor beija a flor, beija a flor
> E toda fauna-flora grita de amor
> Quem segura o porta-estandarte tem a arte, tem a arte
> E aqui passa com raça, eletrônico, o Maracatu atômico
> (...)
> Atrás do arranha-céu tem o céu, tem o céu
> E, depois, tem outro céu sem estrelas
> Em cima do guarda-chuva tem a chuva, tem a chuva
> Que tem gotas tão lindas que até dá vontade de comê-las

Na letra vemos uma relação entre a natureza e a engenhosidade humana: o raio por trás do para-raio, o céu atrás do arranha-céu, a chuva em cima do guarda-chuva. É uma canção construída em cima da permutação do natural pelo industrial. Já em "Cinco bombas atômicas" (1974), a contraposição se dá entre seus temores de uma possível guerra nuclear com os desejos pela pessoa amada, dialogando com a contraposição de Marcuse entre o prazer de Eros e a ordem destrutiva de Thanatos.

> Cinco bombas atômicas
> Em cima do meu cérebro
> Quando eu era pequeno
> Saudades eletrônicas
> E mais
> Cinco bombas atômicas

[13] Os beatniks foram membros da Geração Beat, um movimento literário e cultural que surgiu nos Estados Unidos na década de 1950. Seus principais representantes, como Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs, rejeitavam os valores tradicionais da sociedade de consumo e exploravam temas como espiritualidade, liberdade individual, sexualidade e uso de drogas. O termo "beatnik" foi popularizado pela mídia para descrever os jovens que adotaram o estilo de vida não convencional do movimento, com uma imagem estereotipada de rebeldia, que incluía o uso de roupas simples, recitação de poesia e a cultura do jazz.

> De manhã muito cedo
> Da janela do quarto eu vejo
> Você, meu grande desejo
> Que eu quero engolir
> Nesse próximo beijo

A ideia da "Grande recusa", entretanto, não se faz explícita em nenhuma das duas canções. As formas práticas para tal movimento nunca ficaram claras e o caráter totalitário da sociedade capitalista moderna dispõe de diversos meios para absorver mercadologicamente tais demandas; o que já havia sido antecipado por Adorno e Horkheimer ainda nos anos 1940:

> A compulsão permanente a produzir novos efeitos (que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema) serve apenas para aumentar, como uma regra suplementar, o poder da tradição ao qual pretende escapar cada efeito particular. Tudo que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar a aprovação ao primeiro olhar (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 120)

Se por um lado a "Grande Recusa" nunca se realizou, não se pode ignorar que a leitura do filósofo sobre os sinais de insatisfação com os rumos da sociedade ocidental moderna estava corretos. Tais sinais também foram notados por Jean-François Lyotard em "*A condição pós-moderna*" (2009). Nesta obra de 1979, Lyotard parte de um ponto próximo ao de Marcuse: a baixa na demanda por mão de obra provocada pelo avanço técnico como movimento deflagrador, não de uma integração repressiva totalitária, mas de uma desintegração social profunda. A base para tais argumentos reside na aceleração e o aperfeiçoamento técnico dos padrões de acumulação de capital como catalisador da desintegração da antiga ordem social e na emergência de novas subjetividades e sensibilidades. Ato contínuo, essa desintegração não encontra salvaguardas nas instituições tradicionais — o Estado, os sindicatos, os partidos políticos —, que desde então se encontram incapazes de apresentar saídas ou alternativas. Consequentemente:

> As 'identificações' com os grandes nomes, com os heróis da história atual, se tornam mais difíceis. Não é entusiasmante consagrar-se a 'alcançar a Alemanha', como o presidente francês parece oferecer como finalidade de vida a seus compatriotas. Pois não se trata verdadeiramente de uma finalidade de vida. Esta é deixada à diligência de cada cidadão. Cada qual é entregue a si mesmo. E cada qual sabe que este si mesmo é muito pouco (...) segue-se o que alguns analisam como a dissolução do vínculo social e a passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta de átomos individuais lançados num absurdo movimento browniano (...) O si mesmo é pouco, mas não está isolado; é tomado de uma textura de relações mais complexas e mais móveis do que nunca (Lyotard, 2009, p. 28)

Parte de Lyotard o entendimento de que a pós-modernidade significa a rejeição das metanarrativas modernas, das teleologias políticas e de todo sentido de progresso humano

herdada desde o Iluminismo. Voltando à "*God*", de John Lennon, vemos expresso essa descrença nas promessas utópicas, das narrativas teológicas e teleológicas. Embora essa canção não marque um distanciamento de John Lennon das questões políticas — dois anos depois, ele lançaria seu álbum mais engajado politicamente, "*Sometime in New York City*" (1972) — ela reflete sua crescente descrença em promessas vazias. A militância direta de Lennon e Ono na oposição à guerra do Vietnã sugere que o casal passou a acreditar menos em discursos e mais em ações concretas, priorizando aquilo que eles próprios podiam realizar. Da mesma forma, a desconfiança presente em várias canções de Alceu Valença não se trata propriamente de uma reflexão filosófica sobre a pós-modernidade, mas reflete o contexto histórico no qual o artista estava pessoalmente inserido; onde as certezas começavam a se dissolver. Em todo caso, essas incertezas individuais encontravam-se naquele contexto cultural marcado pela desconfiança no futuro. Recém-chegado ao Rio de Janeiro, suas primeiras canções são permeadas pela inquietação natural de um jovem artista que está tentando a sorte longe de casa.

> Estou montado no futuro indicativo
> Já não corro mais perigo
> Nada tenho a declarar
> Terno de vidro costurado a parafuso
> Papagaio do futuro
> Num pára-raio ao luar
> Eu fumo e tusso
> Fumaça de gasolina
> Olha que eu fumo e tusso
> Eu fumo e tusso

"Papagaio do futuro" (1974) tenta reter um idealismo teleológico, uma promessa positiva no "futuro indicativo" que logo se desfaz na realidade "de destruição, desperdício e poluição" (Marcuse, 1975, p. 20) que o faz fumar e tossir fumaça de gasolina. A canção segue:

> Quem sabe, sabe, quem não sabe, sobra
> Cobra caminha sem ter direção
> Quem sabe a cabra das barbas do bode
> A ave a voa sem ser avião

Em outras palavras, a engenhosidade da nossa espécie nos eleva a tal ponto que acabamos perdendo a naturalidade intuitiva do nosso processo evolutivo. Ao acreditar cegamente no progresso técnico, desviamos do caminho do nosso próprio "destino orgânico". A desconfiança é um sentimento ainda mais pronunciado em "Cabelos longos" (1974):

> Eu desconfio dos cabelos longos de sua cabeça
> Se você deixou crescer de um ano pra cá
> Eu desconfio de sua cabeça
> Eu desconfio no sentido estrito
> Eu desconfio no sentido lato
> Eu desconfio dos cabelos longos
> Eu desconfio do diabo a quatro

A estrutura "progressiva", onde a música vai acumulando camadas conforme progridem os versos que se repetem e acumulam ainda mais instrumentação, assim como a voz de Valença vai ficando cada vez mais alta, dão um sentido de uma crescente agressividade. Essa sensação de paranóia dessa canção é marcada por um recorte temporal: "de um ano pra cá". A linha "Eu desconfio de sua cabeça" parece seguir na provocação de Walter Franco que perguntava "o que tem nessa cabeça, irmão?". É uma pergunta perniciosa para os anos de chumbo, uma vez que ela pode representar um tipo de inquisição, ou mesmo um "teste de integridade ideológica", fosse em favor da repressão ou da oposição.

> O autor assume, na canção, com efeitos de ironia, uma posição-sujeito conservadora, interpelada por uma ideologia que naturaliza a compreensão de que os cabeludos não são dignos de confiança. Esse funcionamento discursivo tende à paráfrase de saberes que circulavam na sociedade brasileira: homens cabeludos - fossem gays, comunistas, mendigos, maconheiros, *hippies*, - eram pessoas suspeitas, que mereciam desconfiança (Lima, 2021, p. 70)

Outra canção de Alceu que mobiliza a descrença é "Descida da ladeira" (1976). Nela, o vento que "quebra portas e vidraças e derruba prateleiras" nos remete à icônica canção "É proibido proibir" (1968) de Caetano Veloso, que representa as revoltas estudantis de Maio de 1968 em Paris em versos como :

> Me dê um beijo, meu amor
> Eles estão nos esperando
> Os automóveis ardem em chamas
> Derrubar as prateleiras
> As estantes, as estátuas
> As vidraças, louças, livros, sim
> E eu digo sim
> E eu digo não ao não

No entanto, diferente de Caetano, cuja proximidade histórica com os eventos conferiu à música um tom de elogio à revolta popular francesa; Valença vê com ceticismo os "ventos da mudança" de uma rebelião que, como da última vez, não resultam em transformações significativas:

> E eu só acredito em vento
> Que assanha cabeleira
> Quebra portas e vidraças
> E derruba prateleiras

> Se fizer um assobio esquisito
> Na descida da ladeira
> (...)
>
> Alceu Valença já não acredita
> Na força do vento
> Que sopra e não uiva
> Na água da chuva
> Que cai e não molha
> Já perdeu o medo de escorregar

Aqui estamos analisando a gravação do disco "*VIVO!*" de 1976. Nessa altura da história as promessas de revolução, guerrilha e guerra popular já estavam esgotadas e somavam-se na "derrocada das grandes narrativas". Em 1989, David Harvey explora em profundidade os elementos de ruptura que conduziram a sociedade ocidental à subjetividade pós-moderna, marcada pela desconfiança e descrença. Em "*A Condição Pós-Moderna*" (2008), o autor utiliza exemplos variados, como obras de arte, modelos arquitetônicos e planejamentos urbanos, para analisar essa transição:

> Geralmente percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista, o modernismo universal tem sido identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção'. O pós-moderno, em contraste, privilegia a 'heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural'. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) 'totalizantes' são o marco do pensamento pós-moderno (Harvey, 2008, p. 19)

Esses elementos fragmentários podem ser encontrados no disco "*Transa*" (1972) de Caetano Veloso; em particular nas faixas "Triste Bahia" (1972) e "It's a long way" (1972), onde o compositor utiliza trechos de canções populares. O uso de referências e a linguagem fragmentada já eram opções estéticas experimentadas durante os anos de Tropicália. Porém, em "*Transa*", essa fragmentação carrega um novo significado, evocando a saudade que Veloso, no exílio, sentia tanto de sua terra quanto de sua cultura. Ao mesclar suas próprias canções com as de Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Dorival Caymmi e cânticos folclóricos baianos, essas faixas soam como um réquiem da "linha evolutiva da música popular brasileira". Frequentemente mencionada por Caetano na década de 1960, a "linha evolutiva" também fundamentava-se numa perspectiva progressiva e teleológica. E como apontam tanto Lyotard quanto David Harvey, ideias e movimentos erguidos sobre tais bases foram os primeiros a colapsar diante da emergência do contexto pós-moderno. Apoiando-se em Terry Eagleton, Harvey entende que as idealizações modernas trouxeram consigo as ambições universais herdadas do Iluminismo do século XVIII:

> A ideia era usar o acúmulo de conhecimento gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da emancipação humana e do enriquecimento da vida diária. O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, libertação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade serem reveladas (Harvey, 2008, p. 23)

Todavia, estes projetos logo dividiram-se em diferentes formas, por vezes sobrepostas e não raramente contraditórias. Por um lado, produziu-se um avanço científico e tecnológico sem precedentes; encurtaram-se as distâncias; conectaram-se distintas estéticas e elevou-se a subjetividade humana a novos patamares (Harvey, 2008, p. 28). Por outro, aprofundou-se a divisão social, o individualismo, a exploração. Em se tratando de um pensamento primordialmente de elite, masculino e branco (Harvey, 2008, p. 24), não tardaria e as tradições europeias seriam elevadas à alta cultura, enquanto a subjetividade de povos colonizados era reduzida ao irracional. No plano da cultura, encontramos agora a "decretação subjetiva" dos *Enclosure Acts*[14], ou as Leis de Cercamento: aquilo que era social — a cultura — passava a ser cercado e privatizado em nome do gênio criativo. Ou seja, perde-se o caráter social da cultural para privilegiar o indivíduo que assina tal obra. A mercantilização da arte unida a criação da figura do "gênio", das "'mentes ávidas capazes de perturbar' o equilíbrio produzia as qualidades efêmeras e transitórias do próprio juízo estético, mais acelerando do que reduzindo o ímpeto das modas estéticas" (Harvey, 2008, p. 31). Para Harvey estas foram as forças sociais por trás da criação e fragmentação de diferentes movimentos de vanguarda como impressionismo, pós-impressionismo, cubismo, fauvismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo, etc..

> A busca da experiência estética como fim em si mesma se tornou, com efeito, o marco do movimento romântico (...). Ela gerou a onda de 'subjetivismo radical', de 'individualismo desenfreado' e de 'busca da auto-realização individual' que, ao ver de Daniel Bell (1978), há muito tinha estabelecido um conflito fundamental entre o comportamento cultural e as práticas artísticas modernistas e a ética protestante' (...). Como Baudelaire logo percebeu, se o fluxo e a mudança, a efemeridade e a fragmentação formavam a base material da vida moderna, então a definição de uma estética modernista dependia de maneira crucial do posicionamento do artista diante desses processos. O artista individual podia contestá-los, aceitá-los, tentar dominá-los ou apenas circular entre eles, mas o artista nunca os poderia ignorar. (Harvey, 2008, p. 29)

[14] Os Enclosure Acts (Leis de Cercamento) foram uma série de leis promulgadas no Reino Unido entre 1760 e 1845 que transformaram radicalmente a estrutura da propriedade rural inglesa. As leis permitiram que os proprietários de terras consolidassem e privatizassem terras comuns, que anteriormente eram usadas de forma comunal por camponeses e outros residentes locais.

Perturbar o equilíbrio tornou-se a regra do jogo e no longo prazo ninguém estaria a salvo — nem mesmo os *hippies*. Enquanto isso, o estágio de desenvolvimento europeu, marcado pelas "novas condições de produção (a máquina, a fábrica, a urbanização), de circulação (novos sistemas de transportes e comunicações) e de consumo (a ascensão dos mercados de massa, da publicidade, da moda de massas)" (Harvey, idem) gerou, no período entre-guerras, um "modernismo heróico", porém "assolado pelo desastre" (Harvey, 2008, p. 38).

> A arte, a arquitetura, a literatura etc. do alto modernismo tornaram-se artes e práticas do *establishment* numa sociedade em que uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista de desenvolvimento para o progresso e a emancipação humana assumirá o papel de dominante político-econômica. A crença 'no progresso linear, nas verdades absolutas e no planejamento racional de ordens sociais ideais' sob condições padronizadas de conhecimento e de produção era particularmente forte. Por isso, o modernismo resultante era 'positivista, tecnocêntrico e racionalista', ao mesmo tempo que era imposto como a obra de uma elite de vanguarda formada por planejadores, artistas, arquitetos, críticos e outros guardiães do gosto refinado (Harvey, 2008 p. 42)

Após a 2º Guerra Mundial e o subsequente colapso desse contexto sóciocultural, a resposta foi mais uma vez a rejeição de uma tradição — não mais a fé dogmática, mas a razão pura. Novamente citando Eagleton, o autor destaca que ao buscar o rompimento com o racionalismo do alto modernismo pela via da razão, produziu-se "o artefato pós-moderno" que segundo o autor seria "travesso, autoironizador e até esquizóide" (Harvey, 2008, p. 19). Nos parece que isto se deve ao fato de que a sensibilidade pós-moderna busca romper e desconstruir elementos que carrega como "herança" da própria modernidade. É como alguém que tenta fugir da própria sombra, um cachorro que morde o rabo ou um Ouroboros, a serpente que se consome pela calda. Essa aflição intelectual e a desconfiança da própria razão ajudam a interpretar a canção "Você pensa" (1976) de Alceu Valença.

> E você pensa que eu não penso
> Lhe asseguro, eu estou ficando louco
> E você pensa que eu morri
> Quando eu subia com uma corda no pescoço
> Você pensa que eu comi
> A sobremesa que restou do seu almoço
> Você pensa que engoli o nó que trago
> Sem descer no meu pescoço

Júlio Lima entende que o ritmo acelerado da canção produz "o efeito de falta de ar, de alguém que está sendo sufocado, materializando a angústia" (Lima, 2021, p. 96).

> A canção também traz a ideia de enfrentamento à normalização mental dos indivíduos, muito importante para o funcionamento geral das engrenagens de poder. 'Você pensa' produz o efeito de sentido de apologia à loucura, tal qual

> ocorre em outras músicas da MPB, materializando a resistência à ordem, que era tão cara ao regime militar, e dando passagem a um discurso de oposição ao racionalismo" (Lima, 2021, p. 104)

É importante entender a pós-modernidade como um processo circular de reinvenção e redefinição permanente, cada vez mais acelerado e radicalizado. Stuart Hall compreende que esse processo se manifesta em uma série de "descentramentos" provocados pela emergência de uma economia global, trazendo, entre outros elementos, uma forte rejeição ao cânone epistêmico e ontológico do ocidente (Hall, 2015, p. 44). Esse argumento nos ajuda a interpretar "Oriente" (1972) de Gilberto Gil:

> Se oriente, rapaz
> Pela constelação do Cruzeiro do Sul
> Se oriente, rapaz
> Pela constatação de que a aranha
> Vive do que tece
> Vê se não se esquece
> Pela simples razão de que tudo merece
> Consideração
> Considere, rapaz
> A possibilidade de ir pro Japão
> Num cargueiro do Lloyd lavando o porão
> Pela curiosidade de ver
> Onde o sol se esconde
> Vê se compreende
> Pela simples razão de que tudo depende
> De determinação
> Determine, rapaz
> Onde vai ser seu curso de pós-graduação
> Se oriente, rapaz
> Pela rotação da Terra em torno do Sol
> Sorridente, rapaz
> Pela continuidade do sonho de Adão

A canção se baseia na dupla significação do título e apresenta uma estrutura dissertativa que passa da orientação para a consideração e por fim para a determinação.

> Gravada no LP Expresso 2222, 'Oriente' foi criada no exílio, quando Gil passava férias em Ibiza (Ilhas Baleares/Espanha), recanto de *hippies* de todo o mundo e paraíso da contracultura em sua vertente mística e neorromântica (esoterismo, naturalismo, comunhão com a natureza, expansão da consciência via drogas como o LSD e a maconha, etc.). A começar pelo título, a canção abarca duas possibilidades semânticas não excludentes. Uma aponta para o Mundo Oriental, cuja ideia de cultura e religiosidade embasava condutas holísticas na vida cotidiana, como a meditação e a dieta macrobiótica (ancorada nos preceitos chineses Yin e Yang), ambas praticadas por Gil naquele período. A outra aponta para o verbo "orientar", que, no imperativo, indica a necessidade de definir um caminho ou posicionamento. Uma é mais transcendental. A outra, mais focada na realidade objetiva. Valendo-se de um ritmo harmônico circular que remetia à música oriental, mas também ao 'toque angola' do berimbau, o interlúdio improvisado por Gil, cheio de melismas, cativou a plateia de imediato (Diniz, 2018, p. 165)

A canção retoma o ideário *hippie* do "pé na estrada", em busca de si e de novas experiências. Uma característica das canções de Gil é o valor dado à prática, e "Oriente" segue esse mesmo princípio. A canção vai além da simples contemplação de ideias, incentivando o engajamento ativo na mudança e a expansão das próprias perspectivas. A visão prática de Gil revela-se na constatação de que se "a aranha vive do que tece", essa viagem ao Japão pode acontecer nem que seja "num cargueiro do Lloyd lavando o porão".

> Nada mais emblemático do que a experiência de lavar o porão do cargueiro para, no fim, satisfazer a curiosidade e aportar no Japão, país oriental e berço do Budismo (...). O provérbio português citado na letra, 'a aranha vive do que tece', contém um significado existencialista, o qual parece se adequar bem àquele contexto de exílio: 'vivemos de nossas verdades' e, por isso, 'somos responsáveis por nossos atos', ou ainda, 'colhemos o que plantamos'. Esse mesmo provérbio dá margem para que se relacione a atividade laboriosa da aranha, que tece a teia para o próprio sustento, com o trabalho humano assíduo e compensatório. O verso indica a necessidade de se orientar a partir dessa ou dessas 'constatações', o que, entretanto, é contrabalanceado não só pelo ritmo instável, mas também pela harmonia. (Diniz, 2015, pp. 134-135)

A autora enxerga ainda outra relação, mais profunda, sobre a influência de deslocamentos, passados e presentes, na vida de Gilberto Gil:

> (...) o 'cargueiro do Lloyd' insinua a ideia das grandes navegações portuguesas, bem como o tráfego dos escravos, trazidos para a colônia brasileira no porão dos navios. Lavar o porão do cargueiro é a metáfora para o sacrifício forçado, estabelecendo uma ponte entre o desterro dos negros africanos e o exílio de Gilberto Gil. O 'Lloyd' certamente faz alusão à empresa estatal Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro, fundada em 1894 e extinta em 1997. Entre 1970 e 1972, época que coincide com a criação de 'Oriente', a Companhia estava em pleno apogeu, contando com uma sofisticada frota de cargueiros da série Ita. A partida imaginária num desses navios, em condições subalternas e provavelmente ilegais, traça um paralelo com o exílio ou mesmo com a fuga de militantes e guerrilheiros perseguidos pelo regime militar (Diniz, 2015, p. 134)

Outra canção que parece dialogar com esse deslocamento da centralidade ocidental é "Para Lennon e McCartney" (1970). Seu excelente arranjo de *hard rock* soa como um metacomentário sobre a contradição entre a influência estrangeira e a resistência cultural dos "não-ocidentais". A solução encontrada por Milton, Fernando Brant, Márcio e Lô Borges, e a banda Som Imaginário[15], parece ir na linha da "aproximação antropofágica" proposta pelos tropicalistas no final da década de 1960.

> Aí podemos reconhecer o convívio entre cultura local e cultura global, isto é, o elo da música do Clube com suas raízes regionais e a cultura universalmente difundida pelos meios de comunicação massivos através da indústria cultural (...). Nessa canção, o eu lírico vive intensamente dividido entre o mundo local, que o cerca e define culturalmente, e o universo global, inserido na letra e na estrutura

[15] Som Imaginário foi uma banda brasileira formada no final dos anos 1960, conhecida por sua fusão de MPB, rock psicodélico e música instrumental. Integrada à época por Wagner Tiso, Zé Rodrix, Tavito, Frederyko, Luiz Alves e Robertinho Silva, foram a banda de apoio do primeiro disco de Milton Nascimento.

> da música, que aborda, pela primeira vez na obra do Clube da Esquina, o diálogo com as tecnologias advindas do *rock* do fim dos anos de 1960 (Oliveira, 2006, p. 114)

O texto em formato de carta para os compositores ingleses, parte do pressuposto que estes desconheciam por completo a realidade na qual o emissor está inserido. Sendo assim, a canção reivindica o reconhecimento dos "não-ocidentais" como produtores de uma cultura tão bela e politicamente significativa quanto os "ocidentais":

> Porque vocês não sabem do lixo ocidental
> Não precisam mais temer
> Não precisam da solidão
> Todo dia é dia de viver
> Porque você não verá meu lado ocidental
> Não precisa medo, não
> Não precisa da timidez
> Todo dia é dia de viver
> Eu sou da América do Sul
> Eu sei, vocês não vão saber
> Mas agora sou cowboy
> Sou do ouro, eu sou vocês
> Sou do mundo, sou Minas Gerais

Na última vez que canta sobre o "lixo ocidental", Milton Nascimento recorre a um improviso vocal cuja escala melódica se aproxima à da música árabe, o que reforça sonoramente sua posição como sujeito a parte da tradição ocidental. Contudo, reconhece ter absorvido alguns elementos com os quais formula uma nova identidade própria composta por elementos estrangeiros e locais: "mas agora sou Cowboy, sou do ouro, eu sou vocês, sou do mundo, sou Minas Gerais".

Apesar de uma aparente hostilidade no uso do termo "lixo ocidental", este possui suas justificativas. Quando olhamos para o passado, especialmente ao falarmos sobre música, a tendência é que lembramos apenas dos grandes artistas; esquecendo os inúmeros produtos mal-sucedidos com os quais dividiram prateleiras. No caso, digamos, dos anos 1960, lembramos com frequência dos Beatles, Beach Boys, Rolling Stones, Bob Dylan, The Doors, Janis Joplin, Jimi Hendrix, etc. Contudo, esquecemos com a mesma frequência da quantidade de cópias sofríveis que a indústria cultural jogou no mercado, como os Monkees, Now Generation ou Josie & the Pussycats.

Mas "Para Lennon e McCartney" possui também lado generoso, que assegura aos ocidentais a desnecessidade do seu medo ao diferente. Há um universo de novas experiências, estéticas, sonoridades, texturas ao qual faria muito bem aqueles artistas

geniais do norte global conhecerem e entrarem em contato[16]. Ao fim, a canção por si prova que os artistas "não-ocidentais" eram capazes de falar nos mesmos termos que os "ocidentais". Isso, no entanto, não significa dizer que eles trabalhavam sob as mesmas condições. A indústria cultural dos seus respectivos países, ao contrário dos seus artistas, encontrava-se em estágios bem diferentes do seu desenvolvimento e, portanto, nem sempre falavam nos mesmos termos. Isto é, as condições produtivas do músico brasileiro e de sua contraparte inglesa ou estadunidense eram profundamente distintas.

David Harvey aponta para o final dos anos 1960 como o momento no qual surgem diversos movimentos antimodernistas e contraculturais (Harvey, 2008, p. 44). Envolta nesse processo acelerado de desenvolvimento do capitalismo ocidental, a contracultura dos anos 1970 acabaria sendo levada por esse contexto político de crescente desconfiança e desilusão; chegando ao Brasil quando o "fim do sonho" anglo-saxão da utopia *hippie* harmonizava em tom menor com o recrudescimento do regime militar nos anos de chumbo. Mas se esses contextos distintos se somavam, isso não significa que a "contracultura" no Brasil era um mero espelho do que acontecia na contracultura estadunidense ou inglesa. Como "Para Lennon e McCartney" nos mostra, apesar de suas claras aproximações com a simbologia contracultural, nossas particularidades locais se impõem a todo momento. Sendo assim, é necessário refletir até que ponto esse conceito de "contracultura" se aplica à nossa realidade ou mesmo se é apropriado usá-lo em nosso contexto. E para investigar tal questão, precisamos compreender as condições produtivas da música popular brasileira

1.3 Indústria cultural e contracultura no Brasil

Em 11 de junho de 1972, o *Jornal do Brasil*[17] publicava uma reportagem sobre os novíssimos Estúdios Eldorado. Segundo o jornalista Acyr Castro, quando o disco "*Expresso 2222*" (1972), de Gilberto Gil, chegasse às lojas seria "possível ouvir pela primeira vez um disco de alta fidelidade gravado no Brasil". Os Estúdios Eldorado foram os primeiros do país com gravações em 16 canais. Até então, apenas dois estúdios em todo país disponibilizavam gravações em 8 canais. Uma breve explicação técnica sobre o que isto significa. A gravação de áudio em múltiplos canais permite capturar diferentes fontes

[16] Finalmente, em fevereiro de 2024, Milton Nascimento e Paul McCartney se encontraram. O músico brasileiro deu ao seu colega britânico uma cópia do seu disco de estréia de 1970, cuja primeira faixa é justamente "Para Lennon e McCartney".
[17] CASTRO, Acyr. A força do estúdio. In. Jornal do Brasil, 11 de junho de 1972
http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_09/237037

sonoras de forma isolada, oferecendo maior controle durante a mixagem. A gravação em 4 canais, mais comum no Brasil à época, permite o registro de até quatro fontes simultaneamente, como instrumentos e vozes, porém com uma capacidade limitada de separação, o que pode comprometer a qualidade da mixagem em produções mais complexas. Já a gravação em 8 canais oferece maior flexibilidade, permitindo uma separação mais detalhada dos instrumentos, como gravar diferentes partes de uma bateria em canais separados. Isso facilita o ajuste individual de cada elemento durante a mixagem, melhorando o resultado final. Por consequência, uma gravação em 16 canais proporciona ainda mais controle, permitindo o registro de uma grande quantidade de instrumentos e vozes em faixas independentes, ideal para produções profissionais, onde a separação precisa de cada elemento é crucial para uma mixagem de alta qualidade. Em suma, quanto mais canais, maior é a variedade possível do arranjo, a flexibilidade da mixagem e o detalhamento dos timbres. Segundo Sheyla Diniz:

> Tal equipamento, se comparado com as mesas básicas de dois ou quatro canais, aumentava em muito as possibilidades de distribuição das vozes, além de oferecer melhores recursos para a equalização e mixagem do som estéreo. Sua introdução no Brasil, na esteira da modernização capitalista, apontava para uma nova fase de reestruturação técnica da indústria fonográfica. (Diniz, 2015, p. 120)

De acordo com a reportagem, o "Eldorado vai, portanto, se igualar aos grandes centros europeus e norte-americanos". Acontece que fora do Brasil as técnicas de 16 canais já vinham sendo aprimoradas desde 1967 quando artistas como Frank Zappa, Grateful Dead e Jefferson Airplane gravaram seus primeiros discos em tal formato. Ainda segundo a própria reportagem do *Jornal do Brasil*, "Jimi Hendrix usava 32" canais. Mesmo 10 anos depois da estreia do Eldorado, artistas renomados no Brasil como Gilberto Gil ainda enfrentavam algumas dificuldades para trabalhar com essa nova tecnologia (Bahiana, 2006, p. 47).

Mas para fixar um ponto no tempo e traçar mais claramente uma comparação sonora, ouçamos dois discos lançados no mesmo ano e que foram sucesso entre a crítica e o público jovem. Do Brasil, o disco de estreia do Secos & Molhados; e da Inglaterra, "*The Dark Side of The Moon*" (1973) do Pink Floyd. Ambos muito bem-sucedidos comercialmente, ambos cultuados até hoje como dois dos grandes discos dos anos 1970. Mas enquanto os ingleses trabalharam sua complexidade sonora em 16 canais, os brasileiros fizeram todo seu trabalho com apenas quatro. Pode-se argumentar que limitações estimulam a criatividade mas independente da qualidade do produto final, uma

escuta atenta consegue perceber diferenças claras entre a nitidez sonora dos tons de bateria, dos timbres de guitarra e da sobreposição de instrumentos. Em 1972, em entrevista à revista *Bondinho*, o produtor Guilherme Araújo ponderou sobre os valores de uma produção no novo estúdio de 16 canais que estreava em São Paulo, afirmando que "enquanto um estúdio comum é alugado a 150 cruzeiros por hora, em média, o Eldorado custa 400 cruzeiros" (Araújo apud Diniz, 2015, p. 120). De acordo com a Calculadora do Cidadão do Banco Central do Brasil[18], o preço da hora média nos estúdios hoje seria mais ou menos de R$ 1.125,57, enquanto o El Dorado estaria próximo de 2.786,92 reais por hora. Isto significa algo em torno de 50 reais por minuto. Não são condições propícias para quem deseja passar horas a fio experimentando combinações sonoras e possibilidades de arranjo.

Os custos de produção jogavam contra o experimentalismo brasileiro e, portanto, pensar as condições da indústria cultural brasileira é fundamental quando pensamos sobre a contracultura no Brasil. Em "*Cultura brasileira e identidade nacional*" (2006), lançado originalmente em 1985, Renato Ortiz compreende que uma das continuidades entre o Estado Novo e o regime de 1964 se dá a partir do objetivo comum de integração nacional. Tais objetivos constam no Manual da Escola Superior de Guerra, onde "a noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que visa coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais" (Ortiz, 2006, p. 82). Sob este pretexto, o governo Castelo Branco cria em 1966 o Conselho Federal de Cultura.

> Quem são essas figuras, no dizer do próprio Conselho, 'altamente representativas da cultura brasileira no campo das artes, das letras e das ciências humanas'? São, na verdade, membros de um grupo de produtores de conhecimento que pode ser caracterizado como de intelectuais tradicionais. Recrutados nos Instituto Históricos e Geográficos e nas Academias de Letras, esses intelectuais conservadores e representantes de uma ordem passada irão se ocupar da tarefa de traçar as diretrizes de um plano cultural para o país (Ortiz, 2006, p. 91)

Considerando os valores culturais representados aqui, há uma contradição com "o outro lado" do regime, representado pelos empresários, mais especificamente, os do ramo das comunicações e da emergente indústria cultural brasileira. Esta última, em especial na área da produção fonográfica, é composta também por multinacionais que pretendiam exportar para o Brasil as matrizes culturais produzidas no estrangeiro. Entra em cena o que

[18] BCB - Calculadora do cidadão https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/exibirFormCorrecaoValores.do?method=exibirFormCorrecaoValores

Ortiz descreve como a tentativa do regime em apresentar-se como mediador, tal como fazia o Estado Novo.

> Não existem dois discursos governamentais sobre a cultura, um tradicional e outro administrativo, mas um único que rearranja e reinterpreta as peças relativas à sociedade brasileira. No entanto, esta reinterpretação se passa no interior de uma situação histórica determinada, é isto que impossibilita o grupo tradicional de converter suas aspirações em vontade política. Um ponto para o qual chamamos atenção ao longo de nossa análise é a necessidade que tem o Estado em se definir como espaço da neutralidade (...) As relações de poder são desta forma encobertas, o que leva a uma insistência obsessiva de um Estado autoritário a se apresentar como democrático. (...) Mas me parece que seria equivocado considerar o discurso do Estado como uma mentira, acredito que seria mais correto pensá-lo como uma ideologia que procura de certa forma tornar-se hegemônica (Ortiz, 2006, pp. 124-125)

Dos debates sobre a identidade nacional, Ortiz passa para uma análise dedicada a essa indústria cultural brasileira que surge na esteira do golpe militar em "*A moderna tradição brasileira*" (1988). Neste trabalho o autor reflete sobre as distinções entre o Estado Novo e o regime de 1964; constatando que a partir da década de 60 a burguesia brasileira pode se assumir como portadora de um capitalismo que gradualmente se desprende da sua incipiência (Ortiz, 1988, p. 117). Enquanto o regime militar dava continuidade aos projetos de infraestrutura, com a criação da EMBRATEL[19] em 1965, e a adesão do Brasil à INTELSAT[20] em 1967 — integrando a comunicação nacional —, a burguesia investia em empreendimentos privados como estúdios e salas de cinema, gravadoras, e na produção (e principalmente, importação) de equipamentos eletrônicos. Segundo o autor, é a partir do final dos anos 1960 que a indústria cultural brasileira deixa de ser incipiente e torna-se parte do projeto de integração nacional. E aqui Renato Ortiz abre uma primeira divergência com os teóricos de Frankfurt:

> Seria difícil aplicar à sociedade brasileira deste período o conceito de indústria cultural introduzido por Adorno e Horkheimer. Evidentemente as empresas culturais existentes buscavam expandir suas bases materiais, mas os obstáculos que se interpunha ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro colocavam limites concretos para o crescimento de uma cultura popular de massa. Faltavam à elas um traço característico das indústrias da cultura, o caráter integrador. A análise frankfurtiana repousa numa filosofia da história que pressupõe que os indivíduos no capitalismo avançado se encontram atomizados no mercado e, desta forma, podem ser 'agrupados' em torno de determinadas instituições (Ortiz, 1988, p. 48)

[19] A Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) foi criada em 1965 como uma estatal responsável pela implantação e operação de serviços de telecomunicações de longa distância no Brasil, incluindo telefonia, transmissão de dados e serviços de satélite, desempenhando um papel crucial na modernização das telecomunicações no país.

[20] A INTELSAT (International Telecommunications Satellite Organization), fundada em 1964, é uma organização internacional que opera uma rede global de satélites de comunicação, facilitando transmissões de voz, dados e televisão entre países, e desempenhando um papel essencial na expansão das telecomunicações globais.

Tomando como referência Florestan Fernandes, Ortiz entende que a distância entre um pólo de produção restrita (intelectual) e outro de produção ampliada (comercial), ao menos na realidade brasileira, é muito menor do que aquele proposto pelos filósofos alemães. Isso significa uma fraca divisão do trabalho intelectual e uma confusão de fronteiras entre as diversas áreas culturais (Ortiz, 1988, pp. 25-26). Essa contradição identificada por Ortiz com as formulações originais dos teóricos da indústria cultural revelam um ponto fundamental para compreender o alcance da influência da contracultura internacional no contexto cultural brasileiro dos anos de chumbo. Theodor Adorno e Max Horkheimer tomam a pletora de subgêneros dispostos no mercado de bens culturais como a falsa distinção de um mesmo produto cultural.

> A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. As distinções enfáticas que se fazem entre os filmes das categorias A e B, ou entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores. Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas, o fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 120)

De fato, tanto na indústria cultural brasileira quanto na estadunidense, observa-se uma padronização evidente dos produtos culturais. No entanto, conforme apontado por Renato Ortiz, há distinções relevantes em relação ao grau de desenvolvimento de cada indústria e, consequentemente, no impacto causado pelo produto final. Quando olhamos para a música popular brasileira no início dos anos 1970, ao contrário do que se poderia esperar, não vemos o surgimento de diversos subgêneros musicais, mas de apenas um: MPB[21].

Se olharmos para a história da música veremos que a distinção em gêneros precede a indústria cultural. Na música popular brasileira especificamente, maxixe, lundu, coco, maracatu, samba; todos esses nomes já circulavam e eram catalogados por pesquisadores como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Oneyda Alvarenga e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Supomos que o mesmo pode ser dito sobre a música em outros países. O que distingue a indústria cultural, segundo Adorno e Horkheimer, é a criação de subgêneros a partir de distinções mínimas, indistinguíveis a quem não consome aquele produto, tal como o que ocorreu no jazz: *jazz fusion, acid jazz, cool jazz, free jazz, big band, swing,* etc. Essa

[21] Doravante, quando empregarmos a sigla MPB estamos falando do gênero mercadológico; isto é, da forma como tal música era categorizada para comércio. E quando falamos em *música popular brasileira*, estaremos nos referindo ao fenômeno sociocultural; em toda sua diversidade e complexidade.

subdivisão potencialmente infinita seria fundamental para que a indústria cultural, não apenas atingisse os diferentes perfis de consumidores, como mantivesse uma sensação de renovação eterna. E esse movimento de renovação circular vai ao encontro daquilo que Lyotard e Harvey identificaram como prenúncio de morte do modernismo e de emergência da pós-modernidade. É nessa dinâmica circular que surge, segundo Harvey, a contracultura (Harvey, 2008, p. 44).

No entanto, o mesmo não ocorreu na indústria cultural brasileira, pelo menos durante a década de 1970. Podem ser levantadas algumas hipóteses para isso, como a falta de infraestrutura técnica para coletar dados do mercado consumidor ou a escassez de equipamentos, instrumentos, estúdios de ensaio e condições materiais que permitissem uma maior diversidade de bandas e artistas. No momento, nosso foco não é determinar qual dessas explicações é a mais precisa. O que nos interessa é observar como essa realidade resultou em uma prática de rotulagem comercial mais voltada a adjetivos como "brega", "romântico" e "maldito", em vez de substantivos como *cool jazz*, *heavy metal* e *rock* progressivo. Eduardo Vicente, em "*Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira — 1965/1999*", apresenta as principais categorias disponíveis no mercado fonográfico brasileiro: repertório internacional; trilha de novelas; *pop* romântico; romântico; samba; *rock*; o segmento infantil e a MPB. O que chama atenção é que no bojo do desenvolvimento da indústria cultural, a música popular brasileira não se fragmenta em subgêneros. Pelo contrário, surge como signo desse novo mercado de bens simbólicos a sigla MPB, sob a qual se unificam e se misturam todas as tendências estéticas anteriores – especialmente, o nacional-popular e a Tropicália.

Posto de outra forma: se no centro do capitalismo há uma variedade de bandas, cada uma com seu estilo específico dentro de um gênero restrito; aqui temos um contingente menor de artistas explorando uma mesma e ampla diversidade sonora. Existe um fator no qual não gostaríamos de nos estender a fim de não perder o foco, mas que é fundamental para o nosso argumento: a indústria cultural não é apenas os estúdios, as gravadoras e os canais de televisão, mas também as fábricas de instrumentos, de equipamentos, os espaços de ensaio, e até mesmo o acesso ao transporte. Isto fica claro se tomarmos os processos produtivos dos artistas daquela época. Nos EUA ou na Inglaterra dos anos 1970, músicos jovens com acesso a instrumentos de primeira linha formavam bandas com acesso a espaços próprios de ensaio como porões, sótãos ou garagens. Lá dispunham de mais tempo para compor novas canções e arranjos; assim como ouvir e conversar sobre música com os

parceiros. Com o fácil acesso ao automóvel (ou, no caso Europeu, às linhas de trem transnacionais), podiam sair em turnê por uma série de *pubs*, bares e casas de shows; desenvolvendo o entrosamento entre os músicos e testando novas canções com diferentes públicos. Ao fim, gravavam estas canções em estúdios com equipamentos novos ou seminovos, sob a supervisão de um produtor e um engenheiro de som familiarizado com aquele aparato tecnológico. E assim lançavam um disco. Isto ajuda a compreender como bandas como Black Sabbath, Led Zeppelin, Creedence Clearwater Revival, Deep Purple, Fleetwood Mac, etc., trabalharam para atingir um tipo de música próprio e característico de cada banda.

Enquanto isso, no Brasil, temos discos como "*Milton*" (1970), trabalho de estreia de Milton Nascimento onde os arranjos entre a primeira faixa, a já mencionada "Para Lennon e McCartney", e a seguinte, "Amigo, amiga" (1970), são completamente diferentes. O método de produção mais recorrente entre as gravadoras brasileiras à época se iniciava com a escolha do repertório do disco. Geralmente, um artista estabelecido discutia com mais autonomia e liberdade o projeto artístico com os executivos da sua gravadora. No caso de um intérprete inexperiente ou iniciante, o repertório poderia ser escolhido por algum diretor artístico ou produtor. Uma vez decidido, o repertório seria enviado para o maestro arranjador e/ou produtor, que por sua vez seleciona uma banda para gravar aquelas canções que, muitas vezes, nunca ouviram na vida. Nesse processo, do diretor artístico até a banda, passando pelo maestro, produtor e o técnico do estúdio, todos estão na folha de pagamento da gravadora. Nota-se então que esse acesso restrito aos meios de produção afeta o grau de associação criativa experimentados por aqueles artistas[22]. Isto ajuda a entender por que nos Estados Unidos e na Inglaterra era comum encontrar várias bandas diferentes, cada uma com uma característica sonora singular, enquanto no Brasil havia um número menor de artistas que diversificavam seus repertórios explorando diferentes gêneros musicais

Isto não quer dizer de forma alguma que a música estrangeira fosse melhor ou mais criativa que a brasileira. Antes pelo contrário, essas informações nos levam a crer que o músico brasileiro fazia "mais com menos". A eventual mudança de sonoridade de um

[22] Evidentemente, esse "modo de produção internacional", com artistas em turnês, pode ser encontrado no Brasil em bandas como Casa das Máquinas; O Bando; Joelho de Porco; Sá, Rodrix e Guarabyra; O Terço; Azymuth; Terreno Baldio, Vimana e Ave Sangria. Mas a maioria atingiu pouco ou nenhum sucesso comercial. Os Mutantes, os Secos & Molhados e os Novos Baianos são exceções notáveis nesse aspecto. Por outro lado, o modo de produção utilizado no Brasil continuava sendo empregado com sucesso nos EUA; sendo a Motown o exemplo mais notável. Mas aqui estamos comparando o modo de produção da MPB com o seu "equivalente" enquanto música orientada ao segmento jovem, que era o *Rock n Roll*.

artista entre um disco e outro não causaria tanto choque nem seria enfrentada com tanta resistência no Brasil quanto, por exemplo, se o Black Sabbath resolvesse fazer um som mais leve. E deve-se dizer que foi nesse processo de seleção de repertório que muitos compositores consagrados como Belchior foram descobertos por produtores que apostaram no seu potencial — neste caso, o produtor Marcos Mazzola[23].

O que esses detalhes ajudam a compreender é o motivo pelo qual, ao contrário da contracultura estrangeira que se multiplicou em inúmeras vertentes após os explosivos anos 1960, no Brasil houve essa condensação em torno da sigla MPB. Lá fora vimos surgir o *heavy metal* e suas subsequentes divisões, o *rock* progressivo e suas subsequentes divisões, e mais tarde, o *punk rock* e suas subsequentes divisões. Todos esses gêneros musicais passaram por seus momentos contraculturais até emergir em popularidade e ser substituído nas prateleiras por algo novo. Essa dinâmica explica o termo "*underground*", geralmente associado e fundamental à ideia de contracultura — esse movimento circular que se assemelha ao arar da terra, trocando a terra oxidada da superfície pela terra fertilizada do subsolo. Por aqui, a falta desse movimento, que dependeu muito mais da indústria e do mercado do que dos artistas, torna difícil falar em "contracultura brasileira", ao menos no Brasil da década de 1970.

Em que pese o texto original de Zuenir Ventura e Vladimir Herzog, o argumento inicial sobre a contradição entre o "vazio" e a pujante economia deve ser lido como uma provocação ao leitor. Sua preocupação central se dá sobre a questão da censura e a repressão que afugentava cientistas, intelectuais e artistas. Mas há algo importante na economia que deve ser considerado ao analisar o contexto cultural dos anos 1970. O que Renato Ortiz nos mostra é que, independentemente do crescimento econômico ocasional, as forças produtivas da indústria cultural brasileira estavam e seguiram defasadas em relação a suas contrapartes do norte global pelo caráter estrutural da dependência e do subdesenvolvimento brasileiro. Posto de outra forma, a dimensão econômica do "vazio" não se relacionaria com questões conjunturais mas questões estruturais da economia brasileira. Os exemplos de canções até aqui analisadas demonstram que, apesar do subdesenvolvimento do capitalismo brasileiro — e consequentemente o subdesenvolvimento da capacidade produtiva da sua indústria cultural —, as sensibilidades

[23] A Descoberta de Belchior e a Produção de Alucinação - (Temp 2 - Ep 2). https://www.youtube.com/watch?v=ugsKFJjWTGE&t=143s&ab_channel=OuvindoEstrelas (Último acesso: 17/12/2024)

subjetivas dos compositores brasileiros pareciam estar além dos limites materiais imediatos. Desta forma, supomos, que é possível falar em "sensibilidades contraculturais" brasileiras mas não em "contracultura brasileira", pois a contracultura exerce esse papel fundamental na renovação da produção cultural. Acontece que há um amplo debate estabelecido sobre a "contracultura brasileira" que pode ser revisitado a partir desses novos pressupostos. A soma entre os contextos nacional e internacional e as novas sensibilidades que emergem desse processo são exatamente o que Celso Favaretto utiliza para definir a "contracultura brasileira". O autor emprega o termo "pós-tropicalismo" para se referir à produção artística do início dos anos 1970, caracterizada por posturas culturais e comportamentos que valorizam as experiências pessoais, o cotidiano e a arte que se desvia dos padrões convencionais, incluindo o que é considerado marginal à cultura dominante.

> Portanto, trata-se de pensar (...) em quais produções artísticas pode-se flagrar modos de articulação do experimentalismo dos anos 1960, especialmente aquele do tropicalismo, aos rituais da nova sensibilidade contracultural, às condições então surgidas do circuito da arte, ao jogo com o mercado e, finalmente, a uma certa significação política que se diferencia daquela dos anos 1960 (Favaretto, 2019, p. 23 e p. 24)

Por um lado, Favaretto entende o pós-tropicalismo como um contexto cultural brasileiro concorrente à pós-modernidade que emergia a partir do contexto global. Nossa interpretação desse processo histórico é similar. Porém entendemos que se o "pós-tropicalismo" não guarda relação direta com a pós-modernidade, tampouco define em si a "contracultura brasileira" do início dos anos 1970. Sheyla Diniz, comentando as considerações de Favaretto, apresenta importante questões sobre o limite deste termo:

> Essa expressão, embora pretendesse denominar o período imediatamente posterior ao fim do Tropicalismo, não correspondia a um movimento cultural tampouco a um grupo de artistas definido. A tomada dessa noção como categoria de análise aponta, em certo sentido, para a recorrente canonização do Tropicalismo como uma espécie de 'divisor de águas' da cultura brasileira (Diniz, 2014, p. 11)

Para a autora, é necessária "uma problematização mais autônoma em relação ao Tropicalismo" (Diniz, 2014, p. 12); o que a leva a propor duas categorias: a marginalidade e o desbunde. Começando pela última, Diniz apresenta uma breve retrospectiva do termo "desbunde" (Diniz, 2014, p.3). Para Paulo de Tarso Venceslau, ex-guerrilheiro da ALN, o desbunde era a falta de disciplina e compromisso revolucionário que a luta armada demandava. Para Heloísa Teixeira (antes, Heloísa Buarque de Hollanda), o desbunde era visto como sinônimo de alienação. Luiz Carlos Maciel vai numa linha parecida, sugerindo o desbunde como uma atitude imatura, subjetiva e individualista. Jorge Mautner, por outro

lado, definia o desbunde como uma atitude "de esquerda, anarquista, anticonsumista"; um tipo de franciscanismo psicodélico. O importante aqui é perceber que o termo é vago e frequentemente carregado por uma conotação negativa que denota as posições político-culturais de quem o emite.

Antônio Risério, buscando enfatizar o valor estético da "contracultura brasileira", afirma que a "contracultura se expandiu no Brasil não por causa, mas apesar da ditadura" (Risério, 2005, p. 26). No entanto, se é verdade que a contracultura foi um fenômeno internacional e que seu sentido estético não pode ser descartado, seria tolice acreditar que cada uma dessas manifestações contraculturais não se relacionavam ao contexto nacional, cultural e político, no qual estavam inseridas. A oposição à Guerra do Vietnã era um elemento central na cultura *hippie*. A repressão não se devia apenas pelo comportamento, mas porque aqueles jovens estavam sendo "democraticamente requisitados" nas campanhas sanguinárias contra o povo vietnamita. É possível então afirmar que o *Summer of Love* acontecia apesar da guerra? Sim, claro. Porém, parece que isso seria conveniente apenas para quem gostaria de apagar da memória os elementos comercialmente indigestos, harmonizando-a com o mito da liberdade de expressão e o pleno exercício da individualidade que só o capitalismo tardio poderia oferecer.

O que todas essas pesquisas estão buscando é uma definição estética das manifestações contraculturais no Brasil. Herom Vargas é o único que parece estar ciente desse foco, ampliando esse debate sobre categorias próprias à "contracultura brasileira" em sua forma musical. Buscando compreendê-la para além do contexto político, o autor realiza um levantamento bibliográfico de diferentes categorias estéticas. O resultado de sua pesquisa constata quatro principais categorias: a linguagem de fresta, proposta por Gilberto Vasconcellos; as canções de confronto e o esgarçamento, ambas propostas por Roberto Bozzetti; e a canção crítica, proposta por Santuza Naves. Contudo, se necessitamos de uma análise própria à experiência dos anos 1970, a pesquisa minuciosa de Vargas não introduziu nenhuma categoria inédita. A fresta já era o recurso linguístico empregado desde o início da ditadura, vide "Roda Viva" (1967). O esgarçamento também pode ser encontrado no experimentalismo tropicalista, como em "2001" (1969), d'Os Mutantes. O confronto é a tônica própria da oposição desde "Opinião" (1964) de Nara Leão. E os metacomentários da canção crítica já eram feitos pela Bossa Nova em canções como "Desafinado" (1958). Todavia, pela perspectiva da pós-modernidade constatamos que a radicalização de todos esses elementos estabelecidos nas décadas anteriores. Sendo assim, entendemos que o

contato que Favaretto aponta, entre o contexto global pós-moderno, o contexto cultural pós-tropicalista e o contexto político dos anos de chumbo, se realiza na radicalização de todos os elementos previamente estabelecidos.

Focados, de forma consciente ou não, nas questões estéticas, esses autores não parecem ter atentado da mesma maneira às questões socioculturais que definiriam a "contracultura brasileira". Pois afinal, é possível caracterizar algo como contracultural simplesmente por radicalizar elementos estéticos e discursivos previamente estabelecidos? O que há de contra nessa cultura se ela vai na mesma direção de antes, apenas de forma mais radicalizada? Seria melhor então falarmos em música radical? Experimentalismo radical? Observamos que o experimentalismo pós-tropicalista foi perfeitamente assimilado pela indústria fonográfica, como atestam os casos dos Secos & Molhados e dos Novos Baianos, por exemplo. Mas por qual motivo essa aceitação não se estendeu a Tom Zé, Jards Macalé e Walter Franco? O que diferenciava um tipo de contracultura da outra se todas compartilhavam uma base comum? E contra qual cultura estavam se voltando? A princípio, nos parece que ela não se volta contra ninguém. Ela volta-se para dentro de si mesma, radicalizando propostas anteriores e procurando os limites técnicos e estéticos que a música moderna permite. Um desses limites era econômico.

Ao radicalizar o experimentalismo, arrisca-se a alienação de uma grande parcela do público que consome a produção da indústria fonográfica. Em alguns casos esse risco compensa, em outros, não. Consequentemente, o que não encontra sucesso marginaliza-se ainda mais caso, num próximo projeto, dobre a aposta no experimentalismo. Estes limites, como exposto por Renato Ortiz, estão impostos pelas condições subdesenvolvidas da indústria cultural brasileira que não atinge uma distância significativa entre a produção restrita e a produção ampliada (Ortiz, 1988, p. 25-26). Isto torna factível a noção de contracultura apenas como consequência do seu compromisso com o experimentalismo em detrimento à sua relação com o mercado fonográfico e um possível sucesso comercial. No entanto, esta seria uma posição individual, enquanto a contracultura é um fenômeno social e coletivo. Por isso não acreditamos ser possível falar em contracultura brasileira nos anos de chumbo. Mas então como se referir a estes artistas? Aqui voltamos aos dois últimos termos comumente relacionados à contracultura no Brasil: os malditos e marginais. Ambos significam a mesma coisa, mas este último nos parece o mais apropriado. A música marginal pode ser definida pela radicalização das propostas anteriores, incluindo aí os discursos de fresta, esgarçamento e confronto, crítica, e o experimentalismo, ao ponto de

tornar-se algo estranho e inassimilável para a cultura mercadológica que se expande em direção oposta.

Podemos citar como exemplos de artistas marginais nomes como Jards Macalé, Tom Zé, Walter Franco e Sérgio Sampaio que poderiam, se assim quisessem, ser perfeitamente assimilados pelo mercado fonográfico. Este último, no entanto, é um caso à parte. Sua carreira foi conturbada, especialmente no trato com a burocracia empresarial da indústria fonográfica; o que lhe garantiu a pecha de "maldito" (Araújo, 2009). No que tange à música, sua canção mais famosa, "Eu Quero É Botar Meu Bloco Na Rua" (1973) possui uma estrutura muito tradicional com versos e refrão em linguagem acessível ainda que metafórica. Poderia citar também o disco "*Revolver*" (1975), onde Walter Franco diluía o experimentalismo excessivo do disco anterior em canções mais palatáveis. Ou ainda o próprio Jards Macalé, cuja canção mais famosa "Vapor Barato" foi sucesso na voz de Gal Costa, e anos mais tarde em uma interpretação da banda O Rappa. Esses casos que citei mostram que: 1) esses artistas eram capazes de produzir sucessos, ainda que experimentais; 2) eles também eram capazes de se "conformar às normas". Voltando ao texto de Sheyla Diniz, o conceito de marginalidade surge:

> (...) apontando para aspectos de criação pouco usuais frente a uma indústria cultural cada vez mais integrada e racionalizada. O artista marginal – às vezes também tachado de artista maldito – seria aquele cuja arte estaria comprometida com a subversão de uma estética dominante, chegando a ganhar, inclusive, 'uma acepção positiva como sinônimo de uma condição alternativa e crítica à ordem 'estabelecida'" (Diniz, 2014, p. 8)

Portanto, a música marginal não seria fruto meramente de uma rejeição comercial recíproca, mas antes, dessa rejeição por parte do mercado fonográfico como consequência do compromisso do artista com a subversão estética. Mas essa marginalização diz muito sobre a relação de trabalho dos artistas e pouco sobre as canções em si. Quando tomamos as canções como fontes históricas, não podemos ignorar seu contexto material. Todavia não podemos nos limitar a estas questões, como se houvesse uma rígida separação entre elas que nos impedisse de buscar um diálogo comum sobre determinadas temáticas. Apesar do ímpeto experimentalista, não há nesses artistas a proposta de rompimento ou da desconstrução, mas da exploração e radicalização de conceitos estéticos previamente estabelecidos. Dessa maneira, o diálogo entre canções desse tipo e as demais canções populares não é impossível, muito pelo contrário. Por exemplo, o que exatamente faria dos Novos Baianos uma banda contracultural? Sua proposta de música brasileira jovem e moderna é, em muitos sentidos, um desdobramento extremamente talentoso daquelas

questões introduzidas ainda nos anos 1960. De modo que trabalhavam "por cima" daquelas bases e não "por baixo" (*underground*) como algo que viria para suplantar o estabelecido. Luiz Galvão, compositor dos Novos Baianos, sintetiza essa questão com sua genial simplicidade:

> Não digo contracultura, já que não posso ser contra a cultura propriamente dita, porque me imagino como um minúsculo autor de produtos culturais, intelectuais e artísticos. Prefiro dizer contrassistema, tanto faz se o ditatorial (vivido naqueles vinte anos), ou o democrático (nos moldes selvagens atuais, como vem sendo praticado entre nós) (Galvão, 2014, p. 144)

Antes de tentar definir a contracultura no Brasil, suas origens e definições, é importante destacar que as fronteiras entre diferentes estéticas são sempre nebulosas. Considerá-las canonicamente dificulta uma abordagem interpretativa que abarque a diversidade de artistas que formaram a paisagem sonora de um determinado tempo histórico — nesse caso, os anos de chumbo. Esse argumento, de fundo teórico, se justifica pela crítica de Marcos Napolitano sobre a reprodução de posições estéticas em análises subsequentes. Em suas palavras:

> O quadro atual do debate historiográfico já não permite a mera reiteração das posições polarizadas dos protagonistas e analistas de época, muitas vezes tomadas como evidências e não como fontes (...) Não basta recuperar o nacional-popular ou a vanguarda contracultural como pólos de ação cultural isolados em si mesmos e optar, a priori, qual delas seria a "linha justa" da resistência ao regime. Trata-se de compreendê-las como alternativas coerentes e contraditórias a um só tempo, que revelam o rico quadro histórico-cultural da década de 1970 (Napolitano, 2017, p. 158)

O esforço de compreender a contracultura no Brasil pode parecer inútil se, ao final, afirmarmos que essas distinções não têm importância. No entanto, nosso objetivo é, em primeiro lugar, demonstrar como a sensibilidade do artista brasileiro dos anos de chumbo estava além das limitações materiais impostas por sua indústria cultural. Em segundo lugar, demonstraremos ao longo desta pesquisa que, apesar das pequenas diferenças nas formas de expressão, é possível colocar em diálogo artistas diversos, como Jards Macalé e Paulinho da Viola. Quando essas sutis distinções de forma são compreendidas e contextualizadas, o conteúdo de suas obras pode ser posto em diálogo, revelando diferentes pontos de vista de uma experiência histórica compartilhada por ambos. Quando analisamos a representação musical de temas como o "milagre econômico" ou a repressão, a filiação estética de cada compositor ou intérprete importa apenas na medida em que demonstra a diversidade das perspectivas que compõem a MPB.

* * *

Discutir o "vazio cultural" implica em mais do que meramente tomá-lo como verdadeiro ou falso. O que a sensação de Zuenir Ventura e Vladimir Herzog demonstra é, antes de mais nada, a transição de um contexto cultural para outro. Aquele que se encerrava, excepcional sob diversos aspectos, deixava na memória um impacto muito difícil de ser replicado. A guinada política do nacional-popular e a abertura estética da Tropicália somaram-se naquela efervescência cultural dos anos de 1960 que, infelizmente, encontrou seu fim precoce na decretação do AI-5. Novos e talentosos músicos, compositores e intérpretes continuaram a surgir; excelentes músicas e discos foram produzidos e, para os mais saudosistas, até mesmo algumas das velhas disputas estéticas foram esporadicamente retomadas ao longo da década de 1970 — progressivamente a sensação de vazio iria ser superada.

Ocorre que, paralelamente, o contexto cultural internacional também vivia uma sensação de rompimento com os "sonhos" da década de 1960. Na emergência do que autores definem como pós-modernidade, o otimismo utópico dos *hippies* dava lugar a uma desconfiança cínica. Essa virada de contexto também no exterior foi sentida e capturada pelos artistas brasileiros de modo que melhor fizesse sentido ao contexto nacional da época. Desde a década anterior, especialmente desde 1967, a sensibilidade do artista brasileiro parecia estar em um mesmo compasso com a de suas contrapartes ocidentais. Isto permaneceria verdade durante a primeira metade da década de 1970, dada a concorrência desses contextos similares entre o "vazio" dos anos de chumbo e a emergência da pós-modernidade.

No entanto, as condições produtivas eram severamente distintas. O caráter dependente e subdesenvolvido da indústria cultural brasileira, a despeito das qualidades sensíveis dos seus artistas, invariavelmente rendeu à música popular brasileira uma dinâmica bem distinta da sua contraparte estrangeira. De modo que não se verificou, no Brasil, o mesmo desenvolvimento de contraculturas que fragmentaram gêneros em subgêneros que, quando apreendido pelo mercado fonográfico, exercem um papel fundamental de renovação de produtos. Pelo contrário, o que se viu foi a amálgama de diferentes gêneros musicais em um rótulo voltado ao público jovem com alguma ascensão econômica e social: a MPB. Essa dinâmica diferenciada fez dos compositores e intérpretes brasileiros, não especialistas em um tipo específico de som, mas "clínicos gerais", aptos a operar diversas sonoridades e estéticas que enriqueceram a música brasileira.

Capítulo 2

"A vida não era assim": vivência e convivência com a ditadura militar

"Encosta essa porta
Que a nossa conversa não pode vazar
A vida não era assim
Não era assim
Bandeira arriada, folia guardada
Pra não se usar
A festa não era assim
Não era assim"

Ivan Lins, "Abre alas" (1974)

* * *

Neste capítulo tratamos da vivência e convivência com a ditadura por meio dos relatos identificados nas canções. Começamos pelo "milagre econômico", que modificou as condições de vida no Brasil e deu argumentos para a ditadura se colocar como uma "força civilizatória" na política brasileira. Esses argumentos alimentaram a grandeza e o otimismo ufanista das propagandas oficiais, dos slogans sobre o "Brasil potência"; ao qual veremos em seguida. Na sequência veremos as canções que registraram impressões sobre o exílio nos relatos dos que foram e dos que ficaram. E por fim, veremos as canções que tratam da vigilância e da repressão.

2.1 Milagre econômico

De acordo com Janaína Cordeiro (2009), convém lembrarmos que os referidos "anos de chumbo" foram tidos também como "anos de ouro" para alguns. O ufanismo otimista que dava conteúdo às propagandas do regime estava, em larga medida, respaldado pelos resultados do chamado "Milagre brasileiro", ou ainda, "milagre econômico":

> Particularmente, se pensarmos no caso dos anos Médici, nas imagens de eufóricas celebrações, de um lado, e de sombrias perseguições, de outro, podemos observar os meandros da construção da memória sobre esse governo e, de modo mais amplo, sobre a ditadura civil-militar: é importante tentar compreender a memória desse período tendo em vista a complexidade de um governo que é lembrado pela memória coletiva nacional como sendo os anos de chumbo, o período da ditadura escancarada (Gaspari, 2002), das perseguições e repressão desencadeadas pelo golpe dentro do golpe a partir de dezembro de 1969. Mas que é também o período do 'Milagre brasileiro' e da grande euforia proporcionada pelo crescimento econômico; do entusiasmo pela conquista do tricampeonato mundial de futebol em 1970; dos estádios lotados aplaudindo o general-presidente da vez; da expansão das fronteiras, que integravam o país, e das grandes obras faraônicas (Cordeiro, 2009, p. 92)

Parece haver consenso de que o “milagre” foi um ciclo econômico positivo experimentado pelo Brasil a partir de 1969. Com a posse do General Costa e Silva, o Ministério da Fazenda também trocava de comando: dos liberais-ortodoxos Roberto Campos e Octávio Bulhões para o “heterodoxo” Antônio Delfim Netto. Há, contudo, um debate sobre se Delfim poderia ser atribuído como “autor do milagre” ou se sua atuação “ousada” só foi possível pois seus antecessores haviam “arrumado a casa” (Araújo, 2018, p. 65). Fato é que até o fim da ditadura militar “a economia continuou sob o comando de Antonio Delfim Netto, um notório desenvolvimentista, partidário do planejamento e próximo do keynesianismo” (Singer, 2014, p. 186); de modo que o bônus e o ônus do “milagre” recai majoritariamente sobre sua figura. Mas o que era o “milagre”? Como diz Nadine Habert (1992, p. 12), ao fim de cada ano, burguesia e militares trocavam tapinhas nas costas diante dos resultados econômicos. Ana Elisa Paulino (2020) complementa:

> O Brasil passa a ser então um país de aparências, onde só eram observados e levados em conta dados da economia industrial pela ótica da burguesia, deixando de lado a análise socioeconômica de quem realizava a real produção interna do país, a massa de trabalhadores assalariados, que se encontrava mais da metade recebendo menos de um salário mínimo, e em péssimas condições sociais e de trabalho, sendo o Brasil um dos primeiros países em assuntos como subnutrição, mortalidade infantil e acidentes de trabalho (Paulino, 2020, p. 563)

Com os problemas empurrados para debaixo do tapete da censura, do porão e da vala, o governo podia dar destaque aos números positivos que se acumulavam, como o crescimento do PIB nacional — de 9,8% em 1968, à 14% em 1973” (Singer, 2014, p. 193) —, as fartas taxas de lucro — 14,3% em 1971, 18,1% em 1972 (Singer, 2014, p. 189) —, e o crescente consumo de bens duráveis (Lima, 2011, p. 37). Esses dados representam uma consolidação na aliança entre militares e burguesia, que com a alta no consumo conquistou o apoio da classe média. Essa face consumista do “milagre” pode ser vista em canções como “Ouro de tolo” (1973), de Raul Seixas, onde os diversos itens de consumo, lazer e conforto deveriam representar a satisfação de quem teve “sucesso na vida”.

> Eu devia estar contente
> Porque eu tenho um emprego
> Sou o dito cidadão respeitável
> E ganho quatro mil cruzeiros por mês
> Eu devia agradecer ao Senhor
> Por ter tido sucesso na vida como artista
> Eu devia estar feliz
> Porque consegui comprar um Corcel 73

Já em “Comportamento geral” (1973), de Gonzaguinha, a crítica volta-se ao contentamento passivo da classe trabalhadora desorganizada diante do regime. O “fuscão

no juízo final" representa o "milagre" cuja "graça" alcança as camadas populares de forma indireta, atraindo-as para uma ideologia de classe média, onde o consumo se torna o propósito final do indivíduo. Embora a ascensão ao consumo de itens básicos seja sempre um dado positivo, a canção parece apontar para o fato de que esse avanço poderia levar, senão à cumplicidade, à complacência diante da ditadura militar.

> Você deve aprender a baixar a cabeça
> E dizer sempre muito obrigado
> São palavras que ainda te deixam dizer
> Por ser homem bem disciplinado
> Deve, pois, só fazer pelo bem da nação
> Tudo aquilo que for ordenado
> Pra ganhar um Fuscão no juízo final
> E diploma de bem comportado

Percebe-se uma ironia cruel na entonação vocal de Gonzaguinha quando, no refrão, refere-se ao "Seu Zé" com um misto de preocupação e responsabilização pelos seus próprios infortúnios.

> Você merece, você merece
> Tudo vai bem, tudo legal
> Cerveja, samba, e amanhã, Seu Zé
> Se acabarem teu carnaval?

Há um elemento simbólico que une discretamente as canções de Raul e Gonzaguinha aqui mencionadas: o automóvel. Segundo Carlos Aguiar Medeiros (1993), a indústria automobilística foi fundamental para o "milagre":

> Se em 1972 a produção voltada ao mercado interno de automóveis foi de 501.427 unidades, oito anos depois, este total atingiu 823.139 unidades. O crédito, o mercado de segunda mão e o barateamento dos automóveis constituíram as principais alavancas de massificação deste mercado. Industrialização, consumo de massas e assalariamento com baixos salários caminharam conjuntamente (Medeiros, 1993, pp. 135-136)

Nota-se nas canções distintas classes sociais sendo "agraciadas" com a aquisição de um automóvel. Ao buscar entender a perspectiva dos "anos de ouro", Janaina Cordeiro nos lembra que "a entrada de segmentos sociais cada vez mais vastos na sociedade de consumo engendrava uma atmosfera de fé no progresso que não se pode desconsiderar" (Cordeiro, 2009, p. 96). Todavia, como o próprio Delfim Netto costumava dizer, "milagre é efeito sem causa" (Netto, 2014[24]). O termo acabou servindo como um recurso retórico que alimentou por alguns anos a propaganda oficial da ditadura militar. Os economistas, por outro lado,

[24] Delfim Netto sobre atuação no regime militar:'Não tenho nada do que me arrepender' - O Globo, 23/03/2014
https://oglobo.globo.com/economia/delfim-netto-sobre-atuacao-no-regime-militarnao-tenho-nada-do-que-me-arrepender-11959575 (Último acesso: 06/02/2024)

parecem utilizá-lo pelos seus resultados "surpreendentes" diante da política econômica adotada:

> O governo Médici constituiu um perfeito laboratório para atestar a validade do princípio da demanda efetiva: o crescimento do gasto público, combinado com outras políticas expansionistas, como a monetária (...), proporcionou a aceleração das taxas de crescimento do PIB, e a arrecadação tributária respondeu, crescendo também a taxas crescentes, tendo atingido a média de 18% a.a. em termos reais. A arrecadação registrou forte crescimento a despeito da pesada política de desonerações iniciada no governo Costa e Silva e mantida durante os anos Médici. Com efeito, o déficit público registrou forte queda em todo o período, e a execução orçamentária do último ano do governo Médici encerrou com um pequeno superávit (Araújo, 2018, pp. 46-47)

Além do superávit expandiu-se a política de crédito barato, do mercado imobiliário para o de bens duráveis, "de modo a promover o crescimento dos ramos produtores destes bens e, por extensão, também das indústrias que lhes fornecessem matérias-primas e do comércio que lhe distribuísse a produção" (Singer, 2014, p. 193). Analistas ortodoxos esperavam que diante desse cenário, a inflação, inimiga nacional desde os anos 1950, fugiria completamente do controle. Entretanto, contrariando expectativas:

> …a partir de 1968, a inflação em vez de subir passou a cair: de 23,63% em 1968 para 22,23% em 1969, para 22,03% em 1970, para 20,34% em 1971, para 19,12% em 1972 e para 14,66% em 1973. Esse fato fez com que se começasse a falar de 'milagre econômico brasileiro'. Obviamente, não há milagres em economia, tudo o que acontece tem explicações, ainda que inusitadas. No caso, uma inflação cadente num prolongado surto de crescimento deveu-se ao fato de que vários focos de inflação foram eliminados. Um deles era o estrangulamento das importações, eliminado pela diversificação de nossa pauta de exportações, em que as manufaturas passaram a ocupar um espaço cada vez maior (Singer, 2014, p. 195)

Singer ainda cita a melhora na balança de pagamentos gerada pelo crescente número de transnacionais e o subsídio para exportações; assim como o controle de preços pela Comissão Interministerial de Preços, que soube erguer "um sistema mais sensível à realidade da economia que o mero tabelamento" (Singer, idem) como medidas que auxiliaram a queda da inflação. Porém, o fator decisivo para o controle inflacionário teria sido o arrocho salarial:

> A partir de 67, a ênfase no controle dos custos sinalizava um programa de crescimento com estabilidade que reunia alguns dos elementos essenciais postos pelos empresários desde os anos 50: 'oferta ilimitada' de crédito com controle dos salários. A redução prolongada do salário-mínimo e a automaticidade dos reajustes dos demais salários com periodicidade anual, ao mesmo tempo em que se reduziram os custos do trabalho direto, disciplinavam o processo de formação dos salários. A expansão do crédito e a redução da taxa de juros viabilizaram, por outro lado, a expansão do emprego e do consumo, incorporando ao mercado uma crescente oferta de trabalho (Medeiros, 1993, p. 138)

Em “Flamengo até morrer” (1973), Marcos Valle registra essa contraposição entre a expansão do consumo e a desvalorização do trabalho quando seu personagem diz:

> Parece que finalmente resolvemos o dilema
> Darío e Durval jogando juntos sem problema
> Eu como um prato a menos, trabalho um dia a mais
> E junto um trocadinho pra ver o meu Flamengo
> Que sorte eu ter nascido no Brasil

Se o custo do “milagre” em “Comportamento geral” é que “Seu Zé” seja um “homem bem disciplinado”, que não questione a situação e que diga que “tudo vai bem, tudo legal”; em “Flamengo até morrer” esse custo é a própria subsistência. Trazendo “Ouro de Tolo” ao debate é possível notar uma diferença significativa entre o tipo de carro que cada classe social adquire. A classe média moradora de Ipanema encontra sua felicidade no carro do ano, no caso o Corcel 1973. Enquanto isso, o “seu Zé” de “Comportamento geral” *poderia ser* agraciado com um simples “fuscão”. Já em “Flamengo até morrer”, nosso torcedor apaixonado, que precisa vender o almoço para ver seu time, provavelmente irá ao Maracanã de trem. O que esse conjunto de canções representa é o fato de o “milagre” atingir a todos, porém de forma injusta e desigual. Sob uma sociedade já marcada por uma histórica concentração de renda, o período do “milagre” apenas tornou mais evidentes e profundas as desigualdades sociais. No entanto, prevalecia entre os economistas da ditadura a chamada “teoria do bolo”, na qual dizia-se que a concentração de renda incentivaria uma maior taxa de investimentos na economia. A burguesia tenderia a poupar uma parte maior de sua renda em comparação ao proletariado que geralmente consome a totalidade do que ganham nos custos da própria subsistência. Assim, essa renda concentrada seria revertida em expansão dos investimentos, o que impulsionaria o crescimento econômico, ampliando emprego e bem-estar para toda a população. Dito de outra forma: bolo haveria de crescer para então ser repartido.

> A teoria ‘oficial’, porém, fracassou em mostrar que – ainda mais em uma sociedade com as características da brasileira e com uma classe dominante que tem hábitos de consumo suntuário – a maior concentração da renda nas camadas mais elevadas da pirâmide distributiva se desdobraria em maiores taxas de investimentos. Pelo contrário, o que foi possível constatar é que a maior concentração de renda reverteu-se, na verdade, em uma ampliação do consumo e, particularmente, em um padrão de consumo que – pelo menos durante o milagre econômico – foi capaz de dinamizar o crescimento da economia pelo componente de demanda agregada relacionado ao consumo das famílias, em favor do setor que liderou a acumulação capitalista naquele período, qual seja, o setor produtor de bens de consumo duráveis (Barone, Bastos & Mattos, 2015, p. 19)

"Milagre brasileiro" (1974) é uma canção assinada por Julinho da Adelaide, pseudônimo de Chico Buarque, que nela mostra seu lado mais direto, debochado e irônico, expondo os efeitos deletérios do "milagre".

> Cadê o meu?
> Cadê o meu, ó meu?
> Dizem que você se defendeu
> É o milagre brasileiro
> Quanto mais trabalho
> Menos vejo dinheiro
> É o verdadeiro boom
> Tu tá no bem bom
> Mas eu vivo sem nenhum

Na gravação feita pelo MPB4 do disco "*Rua República do Peru (1974) ao vivo*", a canção consta como um sambinha curto e simples; mas capaz de sintetizar todo este debate sobre o bolo que crescia e nunca era dividido: "É o milagre brasileiro: quanto mais trabalho, menos vejo dinheiro".

> O 'milagre' festejado pela cúpula militar por ter dado a legitimidade econômica à ditadura militar, mas não se transbordava em melhores condições de vida para a maioria da população brasileira e abriu espaço para fortes críticas ao modelo econômico e às políticas implantadas desde 1964. (...) enquanto a renda do decil mais rico subiu quase 67% ao longo da década, a do decil mais pobre cresceu somente 28%; a renda relativa do decil mais rico cresceu 22%, enquanto a do decil mais pobre decresceu 13%; e somente o decil mais rico elevou sua participação na renda, de 39,6% em 1960 para 47,8% em 1970, enquanto todos os outros nove decis tiveram a sua participação na renda reduzida (Araújo, 2018, p. 54)

É essa dissonância entre o discurso oficial e a realidade concreta do povo brasileiro, forçadamente conciliada por meio da repressão e da censura, que Gonzaguinha representa nos primeiros versos de "Comportamento geral":

> Você deve notar que não tem mais tutu
> E dizer que não está preocupado
> Você deve lutar pela xepa da feira
> E dizer que está recompensado
> Você deve estampar sempre um ar de alegria
> E dizer: tudo tem melhorado
> Você deve rezar pelo bem do patrão
> E esquecer que está desempregado

Ricardo Strazzacappa Barone, Pedro Paulo Zahluth Bastos e Fernando Augusto Mansor de Mattos remontam o debate entre a "tese oficial" e as análises feitas pelos economistas de oposição sobre a crescente desigualdade do período. Segundo os autores:

> Um dos principais argumentos utilizados [pelos economistas de oposição] foi que a política econômica posta em prática no pós-64 impôs ao salário mínimo fortes restrições, o que teria causado claro impacto sobre os rendimentos dos assalariados de baixa remuneração. Esse achatamento do salário mínimo constituir-se-ia em fator decisivo para os perfis resultantes da concentração da

> distribuição da renda do trabalho na economia brasileira no período em debate. Desta forma, o efeito desfavorável à evolução dos salários mais baixos, bem como a repressão às atividades sindicais, num contexto de abundante oferta de mão de obra não-qualificada, teria possibilitado às empresas reforçar as diferenciações salariais, garantindo expressivos ganhos reais aos rendimentos dos empregados dos estratos superiores (Barone, Bastos & Mattos, 2015, p. 13)

Entre estes economistas de oposição encontravam-se Ricardo Tolipan, Arthur Carlos Tinelli, Luiz Gonzaga Belluzzo, Maria da Conceição Tavares, Paul Singer, Rodolfo Hoffmann, Edmar Bacha, Albert Fishlow, John Wells, Pedro Malan, José Serra e José Sérgio Leite Lopes (Barone, Bastos & Mattos, 2015, p. 6). Do outro lado, a "tese oficial" fica, segundo os autores, concentrada na figura de Carlos Geraldo Langoni cujo embasamento teórico:

> …parte da teoria neoclássica da distribuição que, no caso do 'fator trabalho', relaciona remunerações salariais com a produtividade marginal do trabalho (...). A remuneração seria diretamente dependente apenas da produtividade marginal e, esta, apenas do grau de instrução da mão de obra. Investimentos em educação desdobrar-se-iam em acréscimos de produtividade e, consequentemente, ganhos de salário real no mercado de trabalho. A produtividade, portanto, seria derivada das características individuais de cada trabalhador e não do sistema de trabalho controlado pela organização capitalista empregadora nem das características e possibilidades técnicas dos equipamentos usados pelos trabalhadores, mas de propriedade dos empregadores. (...) A desigualdade refletiria diferentes níveis de produtividade do trabalho em um mercado de trabalho marcado por diferentes níveis de qualificação de mão de obra (Barone, Bastos & Mattos, 2015, p. 8)

O que esta teoria não diz é que o "trabalho não-qualificado", ou seja, barato, não era um defeito mas uma característica do "milagre". Tomemos como exemplo o caso da construção civil. Desde a criação do Banco Nacional de Habitação, este é um setor estratégico para o desenvolvimento econômico (Singer, 2014, p. 193). Não podemos esquecer também que este é o período do "Brasil potência", das impressionantes obras de integração nacional que além de alavancar o Brasil ao *hall* das nações desenvolvidas, gerava "emprego para milhões de pessoas e encomendas para as indústrias e empresas de prestação de serviço" (Rautenberg, 2010, p. 83). Porém, segundo Pedro Henrique Pedreira Campos (2012):

> O trabalhador da construção tinha algumas características particulares. Pelo fato de essa indústria ser a principal porta de entrada para os trabalhadores na cidade e empregar muita força de trabalho não-qualificada, a origem dos operários era sobretudo rural, sendo muitos deles do Nordeste. Pesquisa da Fundação Getúlio Vargas (FGV) sobre a força de trabalho na indústria da construção na Guanabara em 1972 apontou que 55% dos trabalhadores vinham do campo e apenas 25,3% do estado do Rio (Campos, 2012, p. 415)

Nossa interpretação de "Construção" (1971), de Chico Buarque, se dá justamente sobre as características particulares da mão de obra representada na canção. A interpretação

mais recorrente dá conta de um trabalhador no seu último dia de vida antes de falecer tragicamente em um acidente de trabalho. Adélia Bezerra de Meneses (1982) dá um passo à frente nessa interpretação: observando a canção de 1971 como uma continuação de "Pedro, pedreiro" (1966) (Meneses, 1982, p. 148), a autora dá a esse operário uma história e um nome. Propomos dar ainda mais um passo e interpretar "Construção" como uma canção não sobre um, mas sobre três trabalhadores distintos. Suas características particulares se revelam no jogo de palavras que até então foi tido como indiferente para o sentido geral da canção. Partindo das premissas marxistas de alienação entre o sujeito e seu papel social enquanto mercadoria/força de trabalho no sistema capitalista, podemos dizer que essas características particulares se apagam frente às estruturas (socioeconômicas e da própria canção), homogeneizando suas individualidades e reduzindo-os a seus papéis definidos na produção de mais-valia. Essas individualidades se revelam em detalhes: na forma como amam (apaixonado "como se fosse a última"; egoísta "como se fosse o último"; acelerado "como se fosse máquina"); no passo ("tímido", "bêbado") e até mesmo na qualidade do seu trabalho (as paredes "sólidas", "mágicas" e "flácidas"). Em comum haveria a morte. Naquele mesmo ano de 1971, o jornal *Folha de São Paulo* registrava 2.559 óbitos de operários (Campos, 2012, p. 418). De acordo com Ana Beatriz Ribeiro Barros Silva (2018):

> Com as primeiras estatísticas divulgadas em 1969, referentes ao ano de 1968, em pleno 'milagre econômico brasileiro', os índices de sinistros laborais revelavam as péssimas condições de higiene e segurança que grassavam no Brasil, manchando de sangue o desenvolvimento célere do país que almejava figurar entre as mais desenvolvidas do planeta em pouco tempo, relegando o crescente abismo social e endividamento externo para um segundo plano. Ainda que estas estatísticas reunissem apenas os dados dos segurados registrados junto ao INPS, excluindo, nesse primeiro momento, os trabalhadores rurais, domésticos e os informais, 'sem carteira assinada', tais números, ainda que não revelassem o quadro mais amplo da sinistralidade laboral, foram suficientes para eleger o Brasil como recordista mundial de acidentes, o que teve grande impacto na mídia nacional (Silva, 2018, p. 152)

A reprise de "Deus lhe pague" (1971) presente ao final de "Construção", parece representar os últimos pensamentos das vítimas enquanto caem, desprovidas de esperança, em direção à morte. O arranjo de flautas, orquestrado por Rogério Duprat, cria um movimento descendente que acentua a sensação de queda, traduzindo musicalmente a trajetória final desses trabalhadores. Cada um dos três personagens agradece pelo pouco que lhes foi concedido em vida, expressando uma mistura de resignação e amargura.

> Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
> A certidão pra nascer, a concessão pra sorrir
> Por me deixar respirar, por me deixar existir
> Deus lhe pague

> Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
> Pela fumaça desgraça que a gente tem que tossir
> Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair
> Deus lhe pague
>
> Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
> E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir
> E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
> Deus lhe pague

Seus agradecimentos podem soar sinceros ou irônicos, mas diante da péssima qualidade de vida e de trabalho não deixam dúvida quanto o sentido geral de crítica. O drama de "Construção", especialmente seu caráter cínico, cíclico e dramático, é bem resumido por José Marquez em artigo escrito para o jornal *O Estado de S. Paulo* sobre as péssimas condições de trabalho dos operários da construção civil:

> O local é incerto, o trabalhador não pode escolher uma residência que lhe poupe a fadiga do trajeto. Não há conforto. Os espaços são angustiosos e o piso é úmido, tornando mortal qualquer choque, mesmo de 110 volts. O ar é viciado, empoeirado e a luz escassa. As instalações elétricas são mal feitas ou descobertas, as serras não têm proteção, os andaimes são inseguros e rudimentares. E, por ironia, quando o ambiente se torna seguro, arejado e confortável, a obra já está pronta e os operários devem abandonar o local: começando em qualquer outro lugar, outra construção, correndo os mesmos riscos (Marquez, 1973, p. 20)

Ao operário que não tropeça no céu "como se ouvisse música", o cenário descrito por Marquez seria o final feliz: apartados do produto final do seu próprio trabalho, recompensados com uma parcela ínfima do valor gerado, batem em rumo ao próximo serviço. Mas na prática nem isso estava garantido no "milagre brasileiro":

> Com a introdução do FGTS em 1967, as empresas passaram a contar com ampla flexibilidade na regulação quantitativa da força de trabalho. A existência de ampla bacia de mão-de-obra não qualificada nos grandes mercados urbanos viabilizou, pelo lado da oferta, estratégias de ajuste do emprego e redução dos custos salariais através de intensa rotatividade da mão-de-obra. Assim, em 1970, no estado de São Paulo, 55,6% dos empregados na indústria possuíam menos de dois anos de emprego. O boom do emprego ocorrido no período do milagre se deu em meio a um amplo movimento de absorção e expulsão de mão-de-obra (Medeiros, 1993, p. 136)

As pernas bambas de quem tinha de "lutar pela xepa da feira" e sentir-se recompensado. A barriga vazia de quem negociava o almoço para ir ao Maracanã. Os braços cansados de "subir a construção como se fosse máquina" com seus "olhos embotados de cimento e lágrima". A complacência de quem sentava "no trono do apartamento com a boca aberta escancarada, cheia de dentes". Essas são as bases do "milagre" que as canções dos anos de chumbo nos revelam. E essa base frágil não seria capaz de suportar o impacto das mudanças de conjuntura internacional que estavam prestes

a atingir a economia brasileira. Ao contrário do seu início, o fim do "milagre" é alvo de algumas divergências.

Seu final pode ser identificado já em 1974, visto que a taxa de crescimento diminuiu para 5,17% em 1975. Do ponto de vista dos seus efeitos sociais, tem-se a partir de 1974 uma gradual perda de consistência no "milagre", culminando em 1977 com a queda do crescimento e o alcance do pico da inflação (Singer, 2014, p. 197). O que parece consenso é que 1973 marca o auge deste processo econômico "em crescimento da produção (13,97%) e redução da inflação (14,66%)" (Singer, idem); resultados que o regime militar nunca mais entregaria. Como dito em "Cálice" (1973), do mesmo ano: "de muito gorda a porca já não anda". No momento em que a Guerra do Yom Kippur levou os países árabes exportadores a optaram por interromper as vendas de petróleo aos países aliados de Israel, o resultado foi um rápido aumento nos preços do petróleo no mercado global, afetando diretamente o custo de vida das nações que dependiam de sua importação, como era o caso do Brasil (Singer, idem). O Choque do Petróleo de outubro de 1973 é invariavelmente tido como um ponto de virada na história do "milagre econômico".

Alceu Valença declarou em algumas oportunidades que "Papagaio do futuro" (1974) seria uma referência a esse evento histórico (Lima, 2021, p. 76). No entanto, tendo em vista que a canção foi apresentada na 1º eliminatória do FIC em 16 de setembro de 1972, sem muitas alterações na letra em relação a versão que saiu no disco "*Molhado de suor*" (1974), não parece razoável supor que o compositor anteviu, com mais de um ano de antecedência, a crise deflagrada no oriente médio. Uma outra interpretação sugere que a multiplicação de automóveis, como resultado da política de consumo previamente mencionada, tenha sido a inspiração do compositor. Mas é perfeitamente plausível que os eventos tenham se misturado em sua memória, e que seu sentido fosse progressivamente alterado na medida em que os eventos se desenrolaram. Em todo caso, esses sentidos estão estritamente entrelaçados:

> Os militares haviam dado continuidade à política iniciada por Juscelino Kubitschek de expansão do mercado automobilístico e das rodovias. A Ditadura retirou de cena as ferrovias por onde passavam os trens e criou um grupo executivo para substituí-las por rodovias, por onde passariam mais e mais carros. Essas ações implicaram no aumento da dependência da gasolina, tanto na classe trabalhadora quanto das indústrias (Lima, 2021, p. 80)

Ao Choque do Petróleo somavam-se as altas taxas de juros do *Federal Reserve*, provocadas pelo fim do padrão ouro e o colapso dos acordos de Bretton Woods em 1971 (Lima, 2011, p. 38). Essa "tempestade perfeita" desvalorizou a moeda brasileira frente ao

dólar e reduziu o poder de compra da classe média que dependia de importações. Com isso, a "magia do milagre" começava a perder sua força, abalando consigo as aspirações de grandeza do regime e seus apoiadores.

> É nesse contexto que se inicia o governo do General Ernesto Geisel, no ano de 1974. Para compreender esse período que se inicia tanto na política quanto na economia brasileira, é de grande importância conhecer alguns princípios-chave que nortearam a atuação presidencial de Geisel, sobretudo suas concepções de construção de uma nação-potência, que serão expressos em diversos momentos de seu governo, sobretudo no tocante à política de desenvolvimento (Lima, 2011, p. 38)

Há um debate sobre se o II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), promulgado por Geisel em dezembro de 1974, seria ou não uma resposta à crise de abastecimento ou uma sequência das aspirações de grandeza que vinham do Palácio do Planalto.

> O sonho do desenvolvimento, o 'milagre' havia esbarrado na atrofia dos setores industriais básicos, havendo um descompasso no seu crescimento e o crescimento do setor de bens de consumo duráveis, de tal forma que o crescimento do produto ficava condicionado à expansão das importações. Portanto, se colocava como necessário atacar o déficit nos setores básicos da indústria, configurando a ruptura com o modelo adotado pelos militares de 1964 até 1973. (...) Sendo o II PND considerado ou não como uma resposta à crise internacional, os investimentos em setores energéticos são um ponto crucial para a realização do Plano como um todo, constituindo um de seus principais pilares de sustentação, e alimentando não apenas o crescimento econômico, mas a ideologia do Brasil potência (Lima, 2011, p. 42)

2.2 Propaganda e a ideologia do Brasil-potência

É interessante notar a simbiose entre o "milagre econômico" e a política de comunicação do governo militar. Se por um lado, a propaganda tornava tangível os resultados econômicos para o grande público; por outro, sua eficácia dependia desse próprio desenvolvimento econômico para atingir os quatro cantos do país. Janaína Cordeiro (2009) nos lembra que essas peças publicitárias foram concomitantes ao desenvolvimento da infraestrutura de comunicação, desenvolvidas nesse processo de aceleração do capitalismo, e importadas para o Brasil em meio ao projeto de integração nacional que orientava os militares. É nesse contexto que ocorre a criação da EMBRATEL em 1965 e a adesão ao consórcio INTELSAT; proporcionando ao regime militar um alcance em sua comunicação que jamais algum governo brasileiro experimentou. Mas para além de todas as infraestruturas e contextos econômicos, também é necessário atentar aos sentidos subjetivos, os valores morais e as ambições que compunham a propaganda oficial ou adesista da época:

> Uma inabalável fé no progresso do país contagiou segmentos expressivos da sociedade. Estes acreditavam – tal como dizia o slogan ufanista da agência de propaganda do governo – que o Brasil era, de fato, 'o país do futuro'. E o futuro parecia estar cada vez mais ao alcance das mãos. As vitórias na área do esporte, as estradas e pontes se multiplicando, integrando as diversas regiões do país, o país que agora também via e era visto pelo mundo inteiro a partir de um moderno sistema de comunicações. Tudo isso colaborava para o fortalecimento de uma imagem positiva do Brasil, criando uma atmosfera de entusiasmo, refletida nas campanhas publicitárias oficiais, as quais insistiam que 'este é um país que vai pra frente' e que 'ninguém segura este país' (Cordeiro, 2009, p. 86)

Em sua tese de doutorado, Carlos Fico (1996) analisa o que define como conteúdo ideológico das propagandas oficiais do regime militar. Seu foco está na Agência Especial de Relações Públicas/AERP (posteriormente batizada apenas como Agência de Relações Públicas/ARP), remontando sua origem à transição entre os governos Castello Branco e Costa e Silva. De acordo com Fico, durante o primeiro governo militar havia divergências sobre a necessidade de um trabalho dedicado à comunicação. De um lado, aqueles que argumentavam pela necessidade de uma comunicação sofisticada e inteligente com o povo; de outro, os defensores da tese de que "a verdade se impõe" (Costa apud Fico, 1996, p. 90). A lembrança recente do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) dava ao segundo grupo um forte argumento contra a utilização de propaganda com fins de manter as aparências democráticas (Fico, 1996, p. 89). Essa posição perdeu força com a eleição de Costa e Silva, quando o Grupo de Trabalho de Relações Públicas (GTRP) rapidamente notou uma rejeição ao general perante a opinião pública. O GTRP propôs uma série de sugestões para melhorar sua imagem, como por exemplo, diminuir suas "visitas a coquetéis e recepções mundanas" (Fico, 1996, p. 91). Vencendo pouco a pouco as resistências internas, a AERP é oficialmente criada pelo Decreto nº 62.119 de 15 de janeiro de 1968 (Fico, 1996, p. 92).

> As competências e objetivos da AERP estabeleceram um jargão que seria largamente usado a partir de então por seus profissionais. 'Motivar a vontade coletiva para o esforço nacional de desenvolvimento', por exemplo, foi expressão muito utilizada para justificar a propaganda da época. Em fevereiro de 1971 seria divulgado um Plano Global de Comunicação Social, durante um encontro realizado na cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião foram revelados os objetivos do governo com a propaganda. Falava-se em 'mobilizar a juventude'; em 'fortalecer o caráter nacional'; em estimular o 'amor à pátria'; a 'coesão familiar', a 'dedicação ao trabalho', a 'confiança no governo' e a 'vontade de participação' (Fico, 1996, p. 94)

Em larga medida, esse é o conteúdo das inúmeras peças de comunicação analisadas e tomadas como ideologia por Carlos Fico; revelando a visão que os militares tinham do povo: uma massa carente, formal e politicamente deseducada e suscetível à demagogia de

eventuais "aventureiros" (Fico, 1996, p. 130). Em outras palavras: um bando de idiotas. Quanto à forma, segundo o autor, a AERP executava um trabalho de qualidade. Especialistas da área elogiaram a qualidade dos filmes, destacando que eles não se assemelhavam à propaganda convencional mas promoviam o trabalho, a cooperação, a paz, a solidariedade, o civismo, o orgulho pelo desenvolvimento e a valorização da cultura (Fico, 1996, p. 113). Não caberia aqui uma revisão das peças a que Fico se refere. Acredito que muitas delas sejam conhecidas e lembradas como os *slogans* "Este é um país que vai para frente" e personagens como o "Sugismundo" e o "Dr. Previnildo". Mas é importante notar que sua pesquisa tem como foco as peças de publicidade estatais. Já David Castro Netto realiza uma análise das peças de publicidade de empresas privadas. Postas lado a lado, percebe-se claramente uma confluência de discurso.

> 'Integração Nacional', 'liberdade', 'Grande Brasil', o 'povo integrado', 'unido' e que 'acredita no Brasil, o Brasil de hoje', são algumas frases e slogans que passaram a ser lugar comum em diversas campanhas. A ideia da integração nacional, do 'povo unido', 'trabalhador', é a propagação da idealização a respeito do Brasil e dos brasileiros. A ideia de que existia a possibilidade de construir hoje 'o amanhã' insuflou as campanhas. (Castro Netto, 2019, p. 89)

Analisando as fontes – tanto as de Fico, quanto as de Castro Netto, quanto dos demais trabalhos lidos para esta pesquisa –, constatamos que a ideia de progresso e desenvolvimento é recorrente. Outro tema frequente é o da ordem. "Presidente Costa e Silva, durma sossegado" (Cartoce, 2017, p. 115), dizia o *slogan* da fabricante de máquinas, motores e veículos pesados Caterpillar, em 1967. Essa projeção de um progresso tranquilo era simplesmente falsa; basta lembrar que enquanto o "Presidente dormia sossegado" havia centenas de presos torturados, desaparecidos e mortos. Ou ainda, como vimos anteriormente, mesmo durante o "milagre" a desigualdade social crescia entre o povo brasileiro. E quando a maré virou contra a economia nacional, nem mesmo os números, sempre frios e objetivos, podiam mais maquiar a miséria do povo e sustentar o clima de concórdia que emanava das propagandas. Assim sendo, o "ninguém segura este país", virou "ninguém segura esse rojão", nos versos de Chico Buarque em "Meu caro, amigo" (1976).

Dada a disparidade entre realidade e propaganda, não deve ser surpresa que eventualmente algumas mensagens fugiam ao tom e, acidentalmente ou não, revelavam o lado oculto daquele contexto. Em 1973 a marca de ferramentas e eletrodomésticos Black & Decker pública o *slogan* "Armas estrangeiras para a independência do Brasil" (Cartoce, 2017, p. 117); que do ponto de vista geopolítico é bastante revelador. Entre os anos de 1972

e 1974 a fabricante de calçados Conga publicou “Pise firme que este chão é seu” (Castro Netto, 2019, p. 86), acompanhado da imagem de uma criança marchando como um soldado; representando uma militarização da infância que invariavelmente remete à Alemanha nazista.

E claro, do próprio governo partiam mensagens que revelavam o tom fascista do regime. “Brasil: ame-o ou deixe-o*”* fora um *slogan* que segundo o Coronel Octávio Costa, chefe da AERP, partiu da própria Operação ORBAN à revelia da agência (Fico, 1996, p. 101). É curioso notar como o regime também se valia de uma “rede de recados” para transmitir sutis ameaças. A ideia da rede de recados proposta por José Miguel Wisnik (1979) refere-se à comunicação velada que transmitia críticas através de obras de arte como peças, filmes, novelas e canções. Um exemplo possível é “Flamengo até morrer” (1973) de Marcos Valle. Junto de seu irmão, Paulo Sérgio, Valle fez parte do cancioneiro político do final dos anos 1960, com “Viola enluarada” (1968). Lançada no disco “*Previsão do tempo*” (1973), “Flamengo até morrer” foi acusada de ser “adesista” ao regime.

> O sarcasmo dos versos, segundo Marcos Valle, era melhor compreendido durante suas apresentações ao vivo. Mas, escutando a versão do disco, muita gente não entendeu a mensagem. Alguns, inclusive, classificaram a letra como ‘adesista’, ‘patrioteira’ ou uma suposta exaltação ao regime militar. Este foi o caso do autor Paulo Cesar de Araújo, em seu excelente e essencial livro ‘Eu não sou cachorro não’, lançado em 2002 (Pimentel & McGill, 2021, pp. 98-99)

Segundo depoimento ao livro de Pimentel e McGill, o compositor se incomodou com a interpretação pelo fato de Araújo não ter percebido que seu tom adesista era meramente uma ironia superficial. “Flamengo até morrer” acoberta uma série de comentários críticos sobre o falso clima de concórdia que emanava da publicidade com a ingenuidade ufanista e o deslumbre simplório pelo suposto prestígio do Presidente da República.

> Até o presidente é Flamengo até morrer
> E olha que ele é o presidente do país
> Rogério na direita, Paulinho na esquerda
> Darío no comando e Fio na reserva
> E o resto a gente sabe mais não diz
> E o resto é pau, é pedra, águas de março ou de abril
> Mas tudo agora é paz, nesse país nesse Brasil
> A gente já cresceu e é tempo de aprender
> Que quem nasceu Flamengo é Flamengo até morrer

Paulo Cesar Araujo não teria sequer notado a ironia do título, uma vez que Marcos Valle é torcedor do Botafogo Futebol e Regatas. Ao reconhecer a grandeza da torcida rival, a “admiração” (“Até o presidente é Flamengo até morrer. E olha que ele é o presidente do

país") relaciona-se a massa flamenguista à popularidade da figura do presidente e transmite um deslumbramento um tanto ignorante, possivelmente capturado pela propaganda. Evoca também o tom bajulador de propagandas como a da Caterpillar mencionada anteriormente. Por outro lado, a canção faz do hino do Clube de Regatas do Flamengo ("Uma vez Flamengo, Flamengo até morrer") uma referência ao controverso *slogan* do regime:

> Esse mesmo dizer produz, ainda, efeitos de conformismo, a gente já cresceu, e é tempo de aprender, ou seja, agora é tempo de conformar-nos e continuar sendo Flamengo até o fim. Como dito anteriormente, remete ao slogan Brasil: Ame-o ou deixe-o, pois diz que o brasileiro nunca deve mudar de time, ou seja, nunca deve mudar a posição a qual está submetido: a de acomodado e oprimido pela ditadura. (Salles, Maluf-Souza & Fernandes, 2015, p. 354)

Nesta mesma música, o indivíduo que diz que come "um dia a menos, trabalho um dia a mais; e junto um trocadinho pra ver o meu Flamengo" é o mesmo que afirma "que sorte eu ter nascido no Brasil". Isto seria o suficiente para revelar o tom irônico da canção, mas como visto anteriormente, os comentários sobre as condições de vida ("Como um prato a menos, trabalho um dia a mais") revelam a discrepância entre realidade vivida, a propaganda projetada e o comportamento esperado do cidadão. Contudo, é possível compreender os motivos que levaram Paulo César de Araújo a ter considerado esta uma canção adesista. O uso do futebol como referência era, de fato, uma prática comum da publicidade do regime. Os investimentos em infraestrutura de comunicação permitiam ao povo assistir os jogos transmitidos pelas emissoras do sudeste tal qual fizeram as rádios nacionais nos anos 1930 e 1940. Com a saída de João Havelange, a CBD passava ao comando do Almirante Heleno Nunes, que a partir de 1975 iniciou uma política de expansão do campeonato nacional que chegou a marca de 94 clubes disputando entre si no ano de 1979. Essa política ficou conhecida pela frase "onde a ARENA vai mal, um clube no nacional" (Santos, 2012, p. 113).

Mas, em se tratando de futebol, nada foi tão impactante como a conquista do tricampeonato na IX Copa do Mundo FIFA de 1970 realizada no México. Paulo Francis registrou a euforia das ruas à época: "nada de comparável aconteceu em 1958 e 1962" (Francis, 1970, p. 25). Carlos Fico afirma que quando o Brasil venceu o torneio o "otimismo transformou-se em ufanismo" (Fico, 1996, p. 137). Segundo Janaína Cordeiro, o governo teria sido rápido e eficaz em "canalizar os ganhos do tricampeonato a seu favor" (Cordeiro, 2009, p. 96). Foi um momento em que os *slogans* surgiam espontaneamente da boca do presidente; ao menos é o que conta o Coronel Costa:

> "Bom, uma frase que o Médici disse, que os jornais publicaram, 'Ninguém segura o Brasil'... O Médici disse…era o Brasil time de futebol e que virou o 'Brasil Potência', o 'Brasil Potência Emergente', virou por força das circunstâncias" (Costa apud Fico, 1996, p. 137).

É certo que ao receber os tricampeões no Palácio do Planalto, o general Médici buscou atrair popularidade para si, buscando a relação feita na canção de Marcos Valle. E como de fato era um notório apreciador do esporte, seu gesto possuía alguma credibilidade[25]. Mas vale lembrar que todas as outras quatro conquistas do Brasil ocorreram em períodos democráticos e suas respectivas delegações campeãs do mundo também foram recebidas pelos presidentes de turno. Invariavelmente, foi o contexto que fez dessas recepções algo distinto do que ocorreu em 1970, mas nem por isso essas cerimônias ocorreram em um universo paralelo onde a popularidade de suas agendas políticas não importava. A conquista de 1958 como testemunho de um Brasil moderno compõe a memória associada ao governo Juscelino Kubitschek (Dias, 2011). Itamar Franco, por sua vez, recebeu a seleção tetracampeã menos de 20 dias depois do lançamento do Plano Real. Já Luiz Inácio Lula da Silva enviou a seleção pentacampeã como instrumento de *soft power* em meio a controversa intervenção no Haiti em 2004 (Reis, 2023).

> Assim o futebol foi tanto invocado como elemento de construção da identidade e valorização do sentimento nacionalista, quanto empregado como sinônimo de alienação popular diante dos problemas políticos e desigualdades sociais. Sob este viés, o futebol ficaria à mercê de um processo de apropriação por parte do Estado, o qual teria a possibilidade de utilizar as representações articuladas sobre o esporte em favor dos seus objetivos políticos. (Marczal, 2013, p. 8)

Ernesto Sobocinski Marczal, em seu artigo "*Sobre a unidade em torno de um caneco: futebol, política e imprensa na vitória 'brasileira' na copa do mundo de 1970*" entende não ser possível "restringir os discursos produzidos a uma iniciativa do governo autoritário do momento, como se outras manifestações sobre o futebol e o tricampeonato não fossem possíveis" (Marczal, 2013, p. 3). Em seu corpo documental consta uma série de artigos publicados n'*O Pasquim* sobre a Copa de 1970, nos quais diversas questões de ordem política e social eram levantadas a partir do futebol. Marczal extrai do citado texto de Paulo Francis o contraste entre "a exaltação passional proporcionada pelo futebol (...)

[25] Vale registrar toda a polêmica envolvendo o PR e Carlos Saldanha, que recusou a pressão do general para a convocação de Dadá Maravilha. "Eu não escalo os ministros e o presidente não escala a seleção", teria dito o técnico, jornalista e comunista Saldanha. Há a versão de que o governo interferiu na comissão temendo que Saldanha atuasse como "pombo-correio", estabelecendo comunicação entre os opositores exilados e os que permaneciam no Brasil. Há ainda uma versão que toma como fator decisivo a opinião de Saldanha de que Pelé não estaria apto para a Copa, o que constatou-se mais tarde não era verdade. Seja como for, fato é que Saldanha foi demitido e substituído por Mário Jorge Lobo Zagallo, que convocou Dada mas não o pôs em campo nem por um minuto sequer.

com a apatia popular diante do cenário político instalado com o golpe de 1964" (Marczal, 2013, p. 20):

> Desde 1964, esta foi a primeira vez que o povo se sentiu unido em torno de um objetivo nacional. A inexistência de veículos de extravasão política, o tédio, o medo, e a miséria da vida do Brasil de hoje encontraram um antídoto nos nossos 11 jogadores em campo. Eles saíram daqui desmoralizados como nós. Lá fora, se reencontraram, talvez porque livres da nossa opressiva atmosfera doméstica, e a gente, por procuração, partilhou esse estado de espírito. Agora acabou, mas ficaram alguns sinais na parede para quem sabe lê-los. (Francis, op.cit)

Esses "sinais na parede" parecem ter sumido diante da interpretação do futebol como "ópio do povo"; e a existência do necessário trabalho de Ernesto Marczal demonstra isso. Retornando a canção "Flamengo até morrer", vejamos novamente o seguinte trecho:

> Rogério na direita
> Paulinho na esquerda
> Dário no comando
> E Fio na reserva
> E o resto a gente sabe, mas não diz
> E o resto é pau, é pedra, águas de março ou de abril
> Mas tudo agora é paz nesse País, nesse Brasil

As autoras Ana Cláudia de Moraes Salles, Olimpia Maluf-Souza e Fernanda Surubi Fernandes interpretam este trecho da seguinte forma:

> Podemos observar que esse trecho produz efeitos de denúncia sobre a acomodação do brasileiro que, envolvido pelo entretenimento do futebol, apesar de estar ciente da condição caótica do seu país, não faz nada a respeito, não se manifesta. O povo sabe, mas não diz com medo da repressão das torturas, do exílio. O povo está ciente da condição, mas não fazer nada é efeito do próprio período militar, das condições de produção pelas quais esses sujeitos são interpelados. Ou seja, há um silenciamento na voz do povo que se aliena por não se sentir nas condições de poder fazer, poder dizer algo (Salles, Maluf-Souza & Fernandes, 2015, p. 351)

Ainda que as autoras tenham tido cuidado de colocar a culpa da imobilidade sobre a repressão dos militares, sua interpretação não parece enxergar no futebol nada além de uma forma de alienação que busca atenuar o sofrimento e imobilidade do indivíduo. Diante dos artigos publicados logo na sequência da conquista, Ernesto Marczal diz:

> Embora a leitura do futebol como objeto de alienação política esteja bastante presente, as narrativas não parecem compartilhar somente de sua interpretação prévia como 'ópio do povo'. Apesar de ser retratada como uma forma de desviar as atenções populares dos verdadeiros problemas da sociedade brasileira, este desvio é muitas vezes voluntário. Uma maneira de celebração popular no qual a representação do Brasil nação obtém sucesso, com ampla mobilização das massas. A 'politização' proporcionada pelo esporte surge a partir da manifestação popular espontânea e legitima em contraponto a um cenário político que limita a participação e o debate públicos. Neste sentido, mesmo quando retratado como forma de alienação, o futebol configuraria uma experiência democrática enquanto o mesmo não poderia ser visualizado no campo político brasileiro sob o signo da ditadura militar (Marczal, 2013, p. 26)

O debate sobre a alienação do futebol está um tanto quanto superado hoje, graças a um volume de trabalhos e pesquisas as quais se soma o de Marczal. Todavia, a canção de Marcos Valle nos parece sugerir um outro tipo de pergunta: o futebol é popular por ser alienante ou é alienante por ser popular? A centralidade do futebol no imaginário, na linguagem e na identidade nacional brasileira precede a Copa de 1970; sendo alvo de análises e analogias de Gilberto Freyre onde atribui-se o bom resultado na Copa de 1938 à um "um estilo próprio, fruto da miscigenação racial e das dificuldades inerentes à falta de infraestrutura para a sua prática" (Gianordoli-Nascimento, Mendes & Naiff, 2014, p. 144). Cremos que o futebol só pode ser tão alienante na medida em que seja tão popular. Isto é: a capacidade do futebol alienar o povo só é efetiva na medida em que o povo esteja interessado no futebol. Logo, parece seguro supor que a popularidade do futebol precede sua alienação. Além do mais, o futebol já serviu como base ou local para manifestações de caráter politizante como no caso da Democracia Corinthiana (Gianordoli-Nascimento, Mendes & Naiff, 2014, p. 152). Vale lembrar ainda que o Grupo dos Onze de Leonel Brizola tinha como princípio organizativo a ideia de que qualquer cidadão conseguia arregimentar outros 10 companheiros para formar um time, logo, conseguiria o mesmo para a organização política.

> Como cada time de futebol tem onze jogadores, não foi difícil extrapolar essa ideia para formações de natureza política. É assim que pelo futebol se chega à formação de Grupos de Onze. Devo dizer que em boa parte o segredo do seu sucesso e da rápida proliferação foi o facto de cada brasileiro poder organizar o seu próprio 'time', transferindo para a política uma parte da sua paixão pelo futebol.(Freitas apud Tavares, 2013, p. 81)

O que a perspectiva de futebol como "ópio do povo" não leva em consideração sobre "Flamengo até morrer" é que a canção é em si uma demonstração do uso da linguagem do futebol como um "idioma político" crítico ao regime. Note como o posicionamento tático dos jogadores do Flamengo ("Rogério na direita, Paulinho na esquerda, Dário no comando, e Fio na reserva") correspondem à posicionamentos de ordem política (direita e esquerda) e militar (comando, reserva). E o "resto" que "a gente sabe mas não diz", na prática a canção diz por meio de duas referências extraídas da canção "Águas de março" (1972). Na primeira os paus e pedras assumem a imagem dos conflitos de rua e da violência policial, enquanto que as águas "de março ou de abril" nos remetem à disputa pela memória entre a data de 31 de março e 1 de abril como marco inicial da ditadura. Ou seja, essa canção mobiliza não só referências ao futebol mas à própria música popular brasileira como linguagem para sua crítica política e social. Nossa interpretação de

"Flamengo até morrer" vai ao encontro do que demonstram as fontes de Ernesto Marczal sobre o uso do futebol como alavanca para discussões que projetavam um olhar crítico ao regime publicadas na sequência da Copa de 1970. O texto "*Duas lições do México*", do jornalista Fernando Pedreira, por exemplo, invertia algumas das teses de Freyre. Segundo Pedreira:

> Portamo-nos seriamente. Preservamos as qualidades brasileiras, mas livramo-nos de alguns defeitos que pareciam características inalienáveis da alma nacional: a improvisação, a irresponsabilidade, a indisciplina, o individualismo. País do Carnaval? Nem tanto. Com um pouco de sorte, uma Copa do Mundo pode ser ganha na base da improvisação e do virtuosismo. Mas para jogá-la como jogamos, desta vez, é preciso que a Nação tenha chegado a um grau de maturidade e seriedade – e até de riqueza material – que o Brasil tenha alcançado sem que nos déssemos claramente conta disso. (...) Quem é o responsável por este surpreendente comportamento, tão pouco "brasileiro"? A intervenção do Estado e o governo revolucionário? Não. O futebol, felizmente, é uma das poucas coisas neste País, que não foram estatizadas e nem sequer dependem do capital estrangeiro, a não ser no capítulo das verbas de publicidade. Pertence todo à iniciativa popular e particular: é o que pode haver de democrático. Quem fez a atual seleção foi a nação propriamente dita. Foram os clubes e entidades esportivas, com todos os seus defeitos; foi a crítica vigilante da imprensa; foi a pressão das opiniões da opinião pública; foram os próprios jogadores (Pedreira, 1970, p. 11)

O texto de Fernando Pedreira traz para os debates sobre o tricampeonato os temas da democracia, do amplo direito de discussão e crítica, da liberdade de imprensa e da participação popular. Coincidentemente ou não, estes foram alguns dos direitos cassados no Ato Institucional nº5. Como também notou Carlos Fico ao analisar as propagandas do governo que chamavam à "construção da nação":

> Participar como? Em que frentes? De que modo? Interferindo de que maneira nos processos de decisão? Optando entre quais alternativas? Obviamente, esse chamamento à participação não considerava nenhuma forma democrática de atuação da sociedade na gerência dos negócios públicos (Fico, 1996, p. 130).

Dentre os textos elencados por Marczal, o que mais se aproxima da visão um tanto quanto romântica de Gilberto Freyre é o de Ferreira Gullar. Em "*Curtição geral*", o poeta maranhense analisa as condições materiais do jovem brasileiro e conclui que, a despeito da desigualdade social e da repressão política, "o futebol permanece como um dos poucos elementos eminentemente democráticos, acessível a todos" (Marczal, 2013, p. 22). Para Ferreira Gullar:

> (...) o pessoal da grana não ambiciona ser jogador de futebol. Alguns, até quando garotos, são bons de bola. Na adolescência, melhores ainda. Mas aí o pai entrega a eles um cargo na empresa e pronto [...]. Futebol é profissão de pobre. (...) Por isso é que tão pouca coisa neste país tem a autenticidade nacional como a desta Copa. Como foi a da Copa de 58 e 62. É nacional não porque se intitule nacional, mas porque tem profundas raízes no povo do país. Não é uma coisa inventada pela propaganda nem imposta de cima pra baixo. É nacional como o trabalho

> duro de todo dia, como o salário pouco de cada mês, como o sonho de uma vida melhor. Nacional como o samba e o Carnaval (Gullar, 1970, p. 29)

Por fim, a pesquisa de Marczal analisa o texto "*Reza braba*" de Rubens Braga que traz uma reflexão que nos remete a outras canções do período. Trazendo um olhar mais cínico, "Braga dúvida de que esta representação, fruto de um esforço social conjunto e de ampla mobilização passional popular, seja capaz de transcender os limites do campo esportivo (Marczal, 2013, p. 17). No entanto, o texto é notável por trazer a lembrança dos ausentes em meio às celebrações.

> Será que algum terrorista se aproveitou do delírio coletivo para adiantar um plano seu qualquer, agindo com frieza e precisão? Será que, de outro lado, algum carrasco policial teve ânimo para voltar a torturar sua vítima logo que o alemão apitou o fim do jogo?' Não respondo; não sei; receio que toda essa paixão generosa que nos empolgou a todos se consuma em fogo vão; e continuamos a viver esta nossa melancólica e vergonhosa vida nacional tal como ela era antes: medíocre, parda, vil,... Não respondo; não sei. A hora não é de pensar é de berrar, berrar: Brasil, Brasil, Brasil! (Braga, 1970, p. 11)

Em meio à diversas referências sobre tortura "O que será (à flor da pele)" (1974) de Milton Nascimento traz um verso que nos remete ao texto de Braga: "que é feito estar doente de uma folia". Os ausentes da festa também foram lembrados em "Xaxados e perdidos" (1973) de Walter Franco, onde repentino corte na equalização deixa o ouvinte apenas com as frequências graves. Este recurso técnico passa a sensação de que, em meio a música dançante, o ouvinte é capturado e transportado para dentro de um porão de onde pode-se ouvir a festa lá fora. Se mesmo durante as festas as ausências são sentidas, o que seria capaz de apagá-las da memória uma vez que a festa acabe? E naquele momento, além dos presos, mortos e desaparecidos, havia milhares de brasileiros ausentes pelo exílio.

2.3 Exílio

Dentre as questões envolvendo os exílios provocados pela ditadura, a principal talvez seja seu propósito político de desarticular as oposições. De acordo com Denise Rollemberg, o exílio teria sido uma estratégia bem sucedida para apartar do solo e do povo brasileiro gerações de militantes afiliados ao projeto derrubado em 1964.

> É preciso, portanto, compreendê-lo na mesma lógica da prisão política, dos assassinatos, da imposição à clandestinidade; como uma tentativa de destruição de uma determinada experiência política. O exílio, em sentido mais amplo, seria, ao mesmo tempo, a emigração política, a cadeia e a clandestinidade vivida por muitos no Brasil (Rollemberg, 2004, p. 281)

Este objetivo fica evidente quando tomado os casos dos militantes, dirigentes e parlamentares exilados pelo exercício da oposição política. Mas é digno de nota que os

principais nomes da MPB que partiram para o exílio – Chico Buarque, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Gilberto Gil –, também representavam, se não lideranças políticas certamente referências culturais. O que nos leva a crer que também no campo da cultura existiu a lógica de afastamento de lideranças da sua zona de atuação. Contudo, esta perspectiva não se encontra nas canções que abordam o tema — ao menos, não nas que analisamos[26]. Constatamos que a abordagem do exílio se deu a partir de uma perspectiva bastante pessoal. Como nos lembra Rollemberg:

> O exílio esteve longe de ser uma experiência homogênea. As vivências foram as mais variadas, a começar pelo tipo de exilado. Houve os atingidos pelo banimento; houve quem decidiu partir, às vezes até com a documentação legal, por rejeitar o clima em que se vivia no país; houve quem, pessoalmente, não era alvo da polícia política, mas se exilou ao acompanhar o cônjuge ou os pais; houve os diretamente perseguidos, envolvidos, uns mais outros menos, no confronto com o regime militar; houve quem foi morar no exterior por outras razões que não políticas e, através do contato com exilados, integrou-se às campanhas de denúncia da ditadura e já não podiam voltar com tanta facilidade (...). A maior parte dos atingidos era da classe média, escolarizada e intelectualizada, embora, evidentemente, também tenha havido camponeses, operários e pessoas com nível de instrução baixo (...). A vivência na França, por exemplo, é absolutamente diferente da de Cuba; estar na Suécia não é semelhante a morar na União Soviética (Rollemberg, 2006, p. 166)

Ainda que não seja possível uma síntese da experiência no exílio, acreditamos ser possível perceber alguns momentos e sentimentos em comum pelos quais passaram os exilados. É o que nos mostra o livro de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti e Jovelino Ramos "*Memórias do Exílio*" (1978). O livro traz o relato de diversos exilados — dos mais famosos como o sociólogo Herbert Souza, Francisco Julião e Márcio Moreira Alves, até militantes menos conhecidos como Juliana da Rocha, o Frei Magno Villela. Os relatos foram colhidos entre 1974 e 1975, lançados em Portugal em 1976 e no Brasil apenas em 1978. Nele podemos perceber tais momentos e movimentos pelos quais passaram alguns dos exilados. Em nossa leitura do livro, percebemos que a maioria dos relatos dá conta de algum gatilho, um "susto", que tal como em "Nada será como antes (1972), "num domingo qualquer, qualquer hora", atravessa a vida cotidiana dos entrevistados como uma "ventania em qualquer direção". Diversos relatos dão conta do gatilho que motiva a busca pelo exílio.

> Daí, a polícia começou a me procurar em minha própria casa. Que fazer? Eu queria lutar, mas já não podia viver com a família, nem podia voltar à escola. Por outro lado, precisava estar integrada em alguma atividade. Foi quando entrei em contradição com a família. Eles começaram a ter medo das ameaças da polícia.

[26] Isto não significa que esta perspectiva não estivesse clara para aqueles indivíduos; apenas supomos que nenhum deles iria se declarar como "líder de um movimento", fosse por bom senso e humildade, fosse por precaução.

> Fui morar com outros companheiros, tentando ainda seguir com o diretório, ocultamente (Rocha apud Uchôa & Ramos, 1978, p.178)

Familiares, amigos e até mesmo vizinhos corriam risco. Ninguém estava a salvo Um momento dramático do relato da militante estudantil Juliana da Rocha dá conta do de quando a polícia é enviada para prendê-la junto ao seu companheiro. Ao chegar, os policiais se confundem e batem na casa errada, onde mora um funcionário público com sua esposa grávida de sete meses. Segundo a Juliana, o medo de assalto fazia com que esse vizinho andasse com um revólver que usou para disparar por engano contra a polícia. A reação policial, como de costume, foi brutal. Esse relato é muito parecido com o cenário cantado em "Acorda, amor" (1974) de Chico Buarque, assinado por Julinho de Adelaide.

> Acorda, amor
> Eu tive um pesadelo agora
> Sonhei que tinha gente lá fora
> Batendo no portão, que aflição
> Era a dura, numa muito escura viatura
> Minha nossa santa criatura
> Chame, chame, chame lá
> Chame, chame o ladrão, chame o ladrão
>
> Acorda, amor
> Não é mais pesadelo nada
> Tem gente já no vão de escada
> Fazendo confusão, que aflição
> São os homens
> E eu aqui parado de pijama
> Eu não gosto de passar vexame
> Chame, chame, chame
> Chame o ladrão, chame o ladrão

Frei Magno Vilela relata a prisão de diversos companheiros e a crescente sensação de que o cerco estava se fechando: "De repente, sob tortura, certos companheiros mencionaram meu nome. (...) desconfiei de que havia algo no ar e tomei certas decisões que a meu ver se impunham" (Vilela Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 205). A advogada Anina de Carvalho também conta da sensação de estar sendo perseguida. Apesar de não ser militante, ela se dispunha a defender presos políticos desde o início da ditadura. Contudo, após o AI-5, houve uma mudança significativa na sua prática profissional:

> Em 1969 fui interrogada mais uma vez. Já era uma situação bem mais difícil, com ameaça de tortura. Uma pessoa que tinha caído falou em mim, deu meu nome, não como advogada mas como militante. Tive que assinar uma declaração de que só trabalhava como advogada, que não defendia ninguém de graça, que avisaria à polícia a qualquer momento se alguém de organização me procurasse, que só aceitaria ser procurada por familiares de presos e só trabalharia mediante contrato de honorários. A partir de meados de 70 as coisas foram piorando muito. Sofri muita perseguição, ameaças, na própria Auditoria e na Operação Bandeirantes. Houve censura em minha correspondência. Sentia um clima de tensão muito grande em torno de mim (Carvalho Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 59)

Para alguns, esta ameaça se concretizava em prisão. A líder estudantil Marijane Lisboa narra uma peregrinação pelas instalações mais nefastas do aparelho repressivo da ditadura até conseguir fugir para o Chile (Lisboa Apud Uchôa & Ramos, 1978, pp. 238-247). Já o filósofo Leandro Konder relata:

> É verdade que a minha saída do Brasil não foi o resultado de uma decisão espontaneamente amadurecida: a experiência de uma semana passada numa prisão, em dezembro de 1970, submetido a interrogatórios nos quais se recorria eventualmente à aplicação de choques elétricos, gerou em mim da noite para o dia a disposição de deixar o país (Konder Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 303)

Para alguns, a decisão pelo exílio seria "espontaneamente amadurecida" pelo próprio aparelho repressivo em forma de sentença. Foi o caso de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Após serem presos sob alegação de desrespeitarem o hino nacional durante um show na Boate Sucata, os compositores baianos foram levados para um período de prisão domiciliar, e posteriormente o exílio. Como Caetano relatou em sua biografia, os policiais os escoltaram pessoalmente até a cadeira do avião onde disseram: "Não volte nunca mais. Se pensar em voltar, venha se entregar logo que chegue para nos poupar o trabalho" (Veloso, 1997, p. 420). Ao sair da prisão em plena quarta-feira de cinzas, Gilberto Gil depara-se com a decoração de carnaval. Tal cenário foi a inspiração para "Aquele abraço" (1969):

> O Rio de Janeiro continua lindo
> O Rio de Janeiro continua sendo
> O Rio de Janeiro, fevereiro e março
> Alô, alô, Realengo, aquele abraço
> Alô, torcida do Flamengo, aquele abraço!
> Alô, alô, Realengo, aquele abraço

Ciente de que não haveria nenhum tipo de apelação à sentença, o compositor parece antever a saudade que sentiria no exílio – daquela festa, daquela cultura, daquele povo –, e então se despede: de Caymmi; João Gilberto; Chacrinha, Realengo (onde esteve preso), a torcida do Flamengo (que havia amargado uma derrota para o Fluminense de Gil naquele ano), a Banda de Ipanema, a Portela e a moça da favela, o Rio de Janeiro e todo povo brasileiro. Projetando o que seria sua vida dali em diante, Gil coloca na canção reflexões quase terapêuticas na qual busca tranquilidade e coragem para seguir em frente.

> Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço
> A Bahia já me deu régua e compasso
> Quem sabe de mim sou eu
> Aquele abraço!
> Pra você que me esqueceu
> Aquele abraço!
> Alô, Rio de Janeiro, aquele abraço!

> Todo o povo brasileiro, aquele abraço!

Outro momento comum nos relatos colhidos por Uchôa e Ramos é o isolamento vivido entre a decisão pelo exílio e a efetiva saída do país. No caso dos compositores baianos esse momento provavelmente ocorreu entre a saída da prisão em Realengo e o fim da prisão domiciliar na Bahia que durou quatro meses.

> Nesse período, começam as tratativas de exílio e a negociação para que pudessem realizar um show, que foi registrado no disco Barra 69, com vistas a reunir os recursos financeiros para a vida no exílio (...). Em prisão domiciliar, Gilberto Gil e Caetano Veloso ficaram confinados numa pequena casa no modesto bairro da Pituba, em Salvador, proibidos de fazer apresentações públicas, conceder entrevistas e exercer seu ofício como músicos. É nesse contexto que foram realizadas as gravações dos discos Caetano Veloso (1969) e Gilberto Gil (1969) (Fráguas, 2019, pp. 36-37)

No entanto, outros viveram este período de isolamento na clandestinidade. No caso do Frei Vilela, as ameaças crescentes o motivaram a buscar um esconderijo.

> Em menos de 24 horas, de uma maneira que ainda hoje prefiro não mencionar, iria me dar conta de que a polícia não só estava me procurando, mas já havia localizado o lugar onde morava e estava me esperando armada. Só na França é que eu vim a saber que escapei da prisão por questão de horas, pois 4 ou 5 horas depois de ter saído de casa a equipe do Fleury chegou para me prender (Vilela Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 205

Além da vida em fuga, móvel ou estática, as opções de comunicação com amigos e familiares encontram-se drasticamente reduzidas. É uma forma de pré-exílio, onde, apesar de permanecer em território nacional, já não se pode ser o mesmo cidadão, o mesmo indivíduo, de antes. O militante sindical José Barbosa Monteiro conta ter tido "muita dificuldade em aceitar a vida clandestina". Segundo seu relato, acostumado a uma vida de intenso trabalho e militância, subitamente "me vejo escondido numa fazenda – (...) –, durante quatro meses. Uma semana depois que cheguei, já não suportava mais a ausência dos meus filhos (Monteiro Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 131). "Nada será como antes" (1972) parece se relacionar com a ausência, o isolamento e a saudade sentidos por aqueles que já partiram.

> Eu já estou com o pé nessa estrada
> Qualquer dia a gente se vê
> Sei que nada será como antes, amanhã
> Que notícias me dão dos amigos?
> Que notícias me dão de você?
> Alvoroço em meu coração
> Amanhã ou depois de amanhã
> Resistindo na boca da noite um gosto de Sol

Essa falta de contato não afetava apenas o emocional, mas o racional.

> E para quem estava escondido como eu, praticamente sem contatos com o mundo exterior, a sensação era que a polícia política da ditadura estava presente em toda a parte, que ela era quase onipotente. Tive que aprender, após várias semanas, a relativizar essa sensação. Mas nas semanas iniciais eu esperava a polícia tensamente. Na época tinha a impressão, impressão que se mostrou falsa, de que se eu saísse nas ruas todo o mundo iria me reconhecer e avisar a polícia (Vilela Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 206)

Esse período de isolamento é relatado por alguns como o momento de amadurecimento ou reavaliação de certas decisões, entre elas, a de ir embora do Brasil. O diretor do jornal *Binômio*, José Maria Rabelo, relata que "três meses de clandestinidade acentuaram em mim a convicção de que não havia mais nada a fazer" frente a imobilidade do governo Jango em reagir ao golpe. Nesse período, a cassação de Juscelino Kubitschek foi a gota d'água para que Rabelo buscasse asilo em uma embaixada (Rabêlo Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 153). Juliana da Rocha relata que um dilema ideológico permeou sua decisão pelo exílio:

> Com as quedas, houve muitos que 'abriram' outros companheiros. Era um problema de fraqueza, mas não como se dizia na época, que quem abria era 'traidor do povo'. Isso nem sempre era verdade. A repressão e as torturas eram super-violentas, mas a nossa organização, muito dura nessa época, dizia: 'Abriu, é traidor'. E eu ficava com isso na cabeça e indagava se não seria melhor reconhecer que era pequeno-burguesa e sair da organização, do que estar nela e amanhã não aguentar a tortura e ser 'traidora da classe operária' E a repressão chegando mais perto. Fui, então, para o sul, sem dinheiro nem para o ônibus (...). Aí, era para eu trabalhar em fábrica, mas já não queria. Fiz minha opção sozinha, e resolvi sair do país, pois sabia que, se caísse, poderia abrir. Porém, a organização não queria que eu saísse (Rocha Apud Uchôa & Ramos, 1978, p.181)

Alguns saíram sob vigilância, outros sob sigilo. Uns fizeram escalas, utilizando documentos falsos, trocando de nome. Outros simplesmente tomaram um avião e foram embora. Como no caso de Juliana da Rocha, outros militantes saíram sem autorização de seus partidos. Houve também aqueles que foram orientados por suas organizações a deixar o país. Embora a saída seja um denominador comum entre tantos exilados, a maneira como cada um deixou o país revela uma multiplicidade de caminhos e perigos. É um momento tomado pelo alívio e a tristeza; pelo sentimento de derrota mas também pela esperança. A canção "A Ilha" (1971), de Taiguara, ilustra esse dilema que permeia a decisão pelo exílio.

> Adeus, vou deixar vocês
> Chega de viver guardado
> Guardado, guardado
> Hoje o meu adeus
> Corta o meu destino
> Destino
> Que o amor faz meu
> E eu volto a ser menino.
> Menino

Esse corte no destino também se faz presente em "Nada será como antes" do Clube da Esquina. O flerte com a ideia de "botar o pé na estrada", que permeia o ideário *hippie* dos anos 1970, tinha um quê de necessidade vital no Brasil. Esse contraste está representado pelo ritmo animado e a harmonia em tom menor que dá ao arranjo um clima de fuga melancólica. Inicialmente prevalecia o contentamento, como relata a advogada Anina de Carvalho:

> Saí, peguei um avião e saí. Fui para o Chile sem a sensação de estar deixando as crianças. Pensei que as deixaria por 8 dias, certa que depois elas estariam comigo (...). Nunca me ocorreu que levaria anos sem vê-las (...). Foi um período curto mas de profundo alívio. (Carvalho Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 61)

A expectativa de retorno era, compreensivelmente, a primeira coisa que passava pela mente de muitos dos exilados. Segundo José Maria Rabelo:

> Nós todos, por isso mesmo, tínhamos a ilusão de que o exílio seria uma coisa curta. Eu me lembro inclusive da declaração que fiz pouco antes de tomar o avião (...). Um dirigente boliviano que conhecemos ao chegar a La Paz, nos abriu os olhos: 'Só acredite mesmo na volta quando já estiver lá dentro. Eu posso te dar este conselho: já estive exilado oito vezes'. Essa foi a minha primeira lição do exílio. A segunda foi a descoberta da América hispânica (Rabêlo Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 147)

Esse sinistro conselho seria a primeira de uma série de quebras de expectativas e choques de realidades experimentados e relatados no exílio. Em um primeiro momento, principalmente entre 1964 e 1968, imaginou-se ser possível organizar do exterior algum tipo de resistência armada ao regime militar. De acordo com Betinho:

> No Uruguai é o reencontro de toda a liderança do movimento popular. Ai, as realidades, vistas de longe, parecem teatro. Como se você reagrupasse os atores reais, enquanto atores de papel seguem o jogo. Fazíamos reuniões da Frente de Mobilização Popular com os atores reais. Mas eles mesmos estavam cheios de ilusões. Por exemplo: 'Nós, representando 5 milhões de operários brasileiro…', ou 'Nós, os sargentos das Forças Armadas brasileiras…', ou 'Nós, os oficiais nacionalistas…'; e assim o ex-governador, o ex-deputado, o ex-ministro… Era como se não tivesse aceito a realidade, se tentasse espichá-la para além das suas fronteiras (Betinho Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 79)

O trabalho de Larissa Fontenelle (2014) recupera a inquietação de Darcy Ribeiro no Uruguai. Segundo a autora, Darcy encarava o exílio como uma experiência particularmente terrível aos brasileiros. "Temos um país tão grande e variado, tão cheio de sumos, seivas e cores que ser tirado daqui é um desterro" (Ribeiro, 2010, p.76 apud Fontenelle, 2014, p. 40).

> Lendo as notícias dos jornais brasileiros sobre a Marcha dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, eu me perguntava o que é que eu estava fazendo no Uruguai, se os meninos estavam oferecendo os corações às balas. Contra a opinião de todos, especialmente de Jango e Brizola, que achavam aquilo uma temeridade, voltei (idem)

"É preciso dar um jeito meu amigo" (1971), de Erasmo e Roberto Carlos, narra o encontro de dois viajantes *hippies* que compartilham suas experiências. Mas também nos permite também interpretar a trajetória obstinada daqueles que tentavam voltar ao Brasil para retomar a oposição ao regime. Mais uma vez vemos a aproximação de sentidos entre o andarilho *hippie* e o exilado político.

Eu cheguei de muito longe
E a viagem foi tão longa
E na minha caminhada
Obstáculos na estrada
Mas enfim aqui estou

Mas estou envergonhado
Com as coisas que eu vi
Mas não vou ficar calado
No conforto, acomodado
Como tantos por aí
(...)
As crianças são levadas
Pela mão de gente grande
Quem me trouxe até agora
Me deixou e foi embora
Como tantos por aí

É preciso dar um jeito, meu amigo
É preciso dar um jeito, meu amigo
Descansar não adianta
Quando a gente se levanta
Quanta coisa aconteceu

A resignação com o *status quo*, a viagem longa e as experiências vividas são alguns dos elementos simbólicos que aproximam o relato dos exilados que buscavam o retorno clandestino com o sentido original da canção. Quando pensamos nas crianças "levadas pela mão de gente grande", vem à mente os inúmeros estudantes presos em passeatas, reuniões e emboscadas. Mas são os versos finais que melhor representam o ímpeto pelo retorno, o desejo de "dar um jeito" na situação política e a fé de que "quando a gente se levanta, quanta coisa aconteceu". Outra canção do "cânone contracultural" que dialoga com esses deslocamentos do exílio é "Vapor barato" (1971) de Wally Salomão e Jards Macalé.

Oh, sim, eu estou tão cansado
Mas não pra dizer
Que eu tô indo embora
Talvez eu volte
Um dia eu volto quem sabe
Mas eu preciso
Eu preciso esquecê-la
A minha grande
A, minha pequena
A minha grande obsessão
A minha *honey baby*

A “pequena grande obsessão” daqueles exilados era poder retomar a luta política em solo nacional. “Todavia, a situação se mostrou completamente desfavorável para sua atuação” (Fontenelle, 2014, p. 46). José Dirceu, exilado por sua liderança no movimento estudantil e envolvimento com a Ação Libertadora Nacional (ALN), passou a primeira metade da década de 1970 indo e voltando do Brasil. Apenas em 1975 estabeleceu-se clandestinamente no Paraná onde só revelou sua verdadeira identidade, até mesmo para sua então esposa, após a assinatura da anistia por João Batista Figueiredo em 1979[27]. Betinho, ao retornar do Uruguai, tentou seguir a vida clandestina no Brasil mas, impedido por sua hemofilia, acabou retornando ao exílio, dessa vez no Chile (Betinho apud Uchôa e Ramos, 1976, p. 90). Este também seria o destino de Darcy Ribeiro, que acabou preso no retorno. Impossibilitados de retomar a luta política no Brasil, muitos enxergaram no Chile um novo “laboratório social” onde a experiência acumulada poderia ser útil.

Por lá, parecia que os sonhos democrático-socialistas seguiam vivos, “resistindo na boca da noite o gosto de sol”. Frei Magno Vilela relata que sua estadia no Chile coincidiu com o fim do governo de Eduardo Frei Montalva: “Lembro-me muito bem do dia da eleição do Allende. Foi uma grande festa, tive a impressão de ver um grande espetáculo político” (Vilela Apud Uchôa & Ramos, 1978, pp. 207-208). Já Márcio Moreira Alves estava de saída quando Allende foi eleito. Segundo seu relato, ao chegar ao Chile, verificou “aquilo que todo brasileiro verifica quando pisa solo hispano-americano: que não entendia nada de América espanhola e que era imprescindível, para pensar o Brasil, conhecer os problemas da gente irmã, dominada pelo mesmo sistema imperialista” (Alves Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 229). São muitos os relatos que falam do choque entre o “provincianismo” brasileiro e o vasto mundo no qual aqueles exilados haviam sido lançados. Aos que saíram do continente, esse processo foi uma ruptura imediata. Aos que passaram pela América Latina, especialmente o Chile, este parece ter sido um processo gradual: do reformismo de Jango ao de Allende; do Brasil com a América Latina.

> Isso nos deu a nós um sentimento de muita humildade, pois mesmo sendo de esquerda tínhamos – repito – uma certa postura superior, diria mesmo quase colonialista, com relação ao resto da América Latina. Saindo do Brasil pensando que íamos ensinar, chegamos cedo à conclusão de que tínhamos muito que aprender (...). Aquilo que era para nós a instabilidade latino-americana, no fundo era justamente o resultado do maior nível de desenvolvimento das lutas políticas (Rabêlo Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 148)

[27] CHICO PINHEIRO ENTREVISTA - 18/11/24 - CHICO PINHEIRO ENTREVISTA JOSÉ DIRCEU https://www.youtube.com/watch?v=ldFhiw3ycik&ab_channel=InstitutoConhecimentoLiberta (Último acesso: 17/12/2024)

O golpe no Chile em 11 de setembro de 1973 representou uma segunda ruptura para aqueles exilados que agora teriam, não só de absorver mais uma derrota política, como buscar abrigo novamente:

> Então vem o segundo momento, o de descobrir o quanto longe estávamos no Brasil, se nem no Chile, nessas condições, com milhões…Então você descobre que não basta só que existam massas, não basta só que existam partidos de massa, nem que as contradições se acirram, nem que exista uma crise revolucionária. É preciso que além de todas essas coisas exista uma direção de massas e revolucionários capazes de atuar nessa conjuntura. E mais, mesmo existindo essa direção se pode ganhar ou perder (Betinho Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 96)

A percepção de Betinho quanto às forças de esquerda na América Latina pode ser ilustrada pelos versos de "It's a long way" (1972) de Caetano Veloso: "*we're not that strong, my lord*[28]". E se Gil cantava em "Back in Bahia" (1972) que seu exílio "passou depressa como tudo tem de passar", para muitos ele estava apenas começando de novo. De acordo com Denise Rollemberg, o golpe no Chile e o "exílio dos exilados" iniciam uma 2º fase do exílio político brasileiro, marcada pela necessidade de uma perspectiva a médio prazo para sobrevivência no exterior (Rollemberg, 2004, p. 289). Marijane Lisboa, por exemplo, já havia encontrado emprego como "secretária de arquivo na CEPAL". Sua integração à sociedade chilena se dava ainda que, segundo Lisboa, "já chegamos ao Chile preocupados com a possibilidade de um golpe militar" (Lisboa Apud Uchôa & Ramos, 1978, pp. 247-248).

Já Fernando Batinga, em carta para Paulo Freire, não só antevê o golpe sofrido por Allende, como começa a refletir sobre suas alternativas: "tentar vir para a Europa ou regressar ao Brasil, entrando discretamente e buscando lá dentro assegurar minha sobrevivência" (Batinga Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 283). O escritor optou pela segunda alternativa. Os relatos dão conta de uma dificuldade de adaptação ainda maior na Europa. Para José Barbosa Monteiro, líder operário de origem camponesa, autodidata, foi muito difícil "como sul-americano, viver na Suíça" (Monteiro Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 138). O destino de Juliana da Rocha passou pela Dinamarca, onde, mais uma vez, encontrou-se sem dinheiro nem roupas. O idioma tornava o processo de integração mais difícil ainda que o povo dinamarquês seria "solidário e humanista". Segundo Marijane Lisboa:

> A Alemanha é um país totalmente estranho, com todas as dificuldades de adaptação possíveis, uma realidade muito diferente para nós, uma sociedade capitalista avançada (...). Conhecer portanto o povo alemão não é fácil, exige uma certa adaptação cultural. Entender um operário, por exemplo, que vive subjugado

[28] "Não somos tão fortes, senhor" (Tradução nossa)

> pela sociedade de consumo, neurotizado pelo seu trabalho, enchendo a cara no fim de semana (Lisboa Apud Uchôa & Ramos, 1978, pp. 253-254)

Marijane conta que ela e seu companheiro não se sentiam à vontade morando na casa de estranhos, e por isso passavam o dia inteiro andando na rua (Lisboa Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 252). Relato similar consta na carta de Fernando Batinga: "Quanto tempo, Paulo, eu não caminhei pelas ruas de Berlim a me encontrar com as ruas que não estavam ali, com as pessoas que não pisavam a neve" (Batinga Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 283). Esse hábito de caminhar pela cidade hospedeira pode ser encontrado em canções como "London, London" (1971) de Caetano Veloso, que expressa um tom de alívio em poder andar livremente:

> *I'm wandering round and round, nowhere to go*
> *I'm lonely in London,*
> *London is lovely so*
> *I cross the streets without fear*
> *Everybody keeps the way clear*
> *I know, I know no one here to say hello*
> *I know they keep the way clear*
> *I am lonely in London without fear*
> *I'm wandering round and round here, nowhere to go*
> *(...)*
> *A group approaches a policeman*
> *He seems so pleased to please them*
> *It's good at least, to live*
> *and I agree*[29]

É curioso notar o espanto com a convivência pacífica entre cidadãos e a polícia; algo inimaginável no Brasil dos anos de chumbo. Gradualmente os exilados iam se entrosando com as sociedades que os recebiam. Esse movimento provoca uma dinâmica de adaptações, estranhamentos, críticas e comentários. "Nova York" (1971) de Taiguara relata suas primeiras impressões do cotidiano na capital financeira dos EUA:

> Você acha sexo a cor, e sexo e horror e sexy lixo e gibis
> Você paga o pão, o pó, a pedra, a polícia e a poluição
> E não esquece o rádio, não
> Hoje é paz no Vietnam
> Como quando agente faz bandeira pra final do maracanã
> Eles tinham pronto a velha broadway e as buzinas,
> Os telejornais
> E o diário luminoso deslizou as cinco letras finais:
> Era um "p", um "e", um "a", um "c", um "e"
> Peace and love, chegou a paz!
> E boa noite pra você

[29] "Estou vagando por aí, sem rumo, sem ter para onde ir. Estou sozinho em Londres, Londres é tão adorável. Atravesso as ruas sem medo. Todos mantêm o caminho livre. Eu sei, sei que não conheço ninguém aqui para me cumprimentar. Eu sei que eles mantêm o caminho livre. Estou sozinho em Londres, mas sem medo. Estou vagando por aqui, sem rumo, sem ter para onde ir (...) Um grupo se aproxima de um policial. Ele parece tão feliz em agradá-los. É bom, pelo menos, viver, e eu concordo" (Tradução nossa)

> Já são três horas da manhã
> E é um perigo a madrugada por aqui
> E não ande com dinheiro
> E se junte a sua raça
> E pode ser que você faça
> Bons negócios amanhã

Taiguara faz um registro do clima político e social dos EUA, comentando sobre os resquícios do movimento hippie e os protestos contra a guerra no Vietnã. Há comentários sobre o consumo, a corrupção policial e a violência generalizada da cidade de Nova York. Chama atenção seus comentários sobre a combinação entre a segregação racial e a cultura capitalista dos estadunidenses. Nesse particular, a canção de Taiguara se aproxima ao relato de Abdias Nascimento, exilado nos EUA desde 1968:

> A experiência dos EUA me mostrou que as fronteiras dos Estados nacionais não são realmente importantes. Estou aqui, volto ao Brasil, vou ao Caribe, e a problemática negra continua a mesma. Naturalmente a história criou diversidade e conflitos. Os negros norte-americanos assimilarem muito, melhor dito, foram assimilados à mentalidade fria e individualista dos anglo-saxões (Nascimento Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 51)

Caetano também cita o hábito de caminhar e absorver os elementos da cultura local em "Nine out of ten" (1972) ("*walking down Portobello road to the sound of reggae*[30]"). A canção é interessante pela forma como Caetano Veloso começa a se sentir à vontade para interagir com o cenário cultural londrino.

> O mesmo pode ser dito sobre 'Nostalgia', a última faixa do disco, e também a mais curta, com um minuto e vinte e dois segundos de duração. Nesta, Caetano inclui no contexto de Transa a sonoridade do blues, seja na 'levada' de blues ao violão, seja na presença de uma gaita de boca, tocada por Angela Ro Ro. Tanto 'Nine Out of Ten' quanto 'Nostalgia' revelam a abertura e o diálogo de Caetano Veloso para a música pop de um modo geral, característica já presente no Tropicalismo e que será mantido durante toda a trajetória do artista (Oliveira & Schmidt, 2018, p. 132)

Ainda que Caetano tenha retornado em 1972, a maioria dos exilados passou a sentir esta mesma necessidade de entrosamento local, especialmente ao perceber que o retorno estava distante. É o que nos conta Artur José Poerner no livro de Uchôa e Ramos:

> Os becos sem saída em que às vezes enveredar pelo caminho, impelido pela solidão e na busca ilusória de prazeres ou refrigérios, fugazes e efêmeros, cederam lugar à larga avenida em que se deverá constituir a trajetória da comunidade brasileira exilada. A sensação de vida provisória e a fase dos telefonemas adoidados para o Brasil (...) pertenciam, em definitivo, ao passado. Eu deixava a marquise, disposto a me molhar e ciente de que a chuva não cessaria tão cedo (Poerner Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 266

[30] "Caminhando pela Portobello Road ao som de reggae" (Tradução nossa)

Esse entrosamento com a sociedade hospedeira ocorria, segundo José Maria Rabelo, sob o risco de "uma dupla alienação: com relação à que está longe, mas que queremos viver, e à que está perto, que temos que viver, mas não queremos. Isto tem sido a causa dos verdadeiros desastres emocionais" (Rabêlo Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 172). Buscando conferir utilidade a essa contradição, Márcio Moreira Alves entendia que o exilado "vai se preparando e aprendendo o que deve ser feito quando se voltar para o Brasil. (...) – é a escola do exílio" (Alves Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 230). Betinho parecia partilhar de uma visão semelhante:

> O que então os exílios vão provocar para a intelectualidade brasileira e principalmente para a militância política? A obrigatoriedade de um vestibular, de um conhecimento, de um treinamento, de internacionalismo (...). Depois que você desconectou-se desse sentimento paroquial, que o Brasil tinha, começa a descobrir o capitalismo internacional, a Europa, a França, a Inglaterra, os Estados Unidos, o Canadá, a abertura do mundo socialista e do Terceiro Mundo (Betinho Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 109)

O deslocamento e a integração como aprendizagem é tema de "Oriente" (1972), uma das canções gravadas por Gilberto Gil ao retornar ao Brasil:

> Se oriente, rapaz
> Pela constelação do Cruzeiro do Sul
> (...)
> Considere, rapaz
> A possibilidade de ir pro Japão
> Num cargueiro do Lloyd lavando o porão
> (...)
> Determine, rapaz
> Onde vai ser seu curso de pós-graduação

Segundo José Maria Rabelo, os exilados brasileiros estariam "se capacitando para a elaboração de um pensamento político indispensável à larga marcha da revolução brasileira. Se não fosse o exílio, eles nunca teriam a oportunidade de fazer esse aprendizado" (Rabêlo Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 171). Dificilmente a revolução brasileira estava no horizonte de expectativas de Gil, mas mostra como uma das maneiras utilizadas para encarar esse deslocamento forçado era vê-lo como uma oportunidade de aprendizagem. É nesse movimento de entrosamento da segunda fase do exílio que Denise Rollemberg percebe a transformação da agenda política do exilado brasileiro, que passa a valorizar a democracia e se abre para temas novas questões (Rollemberg, 2004, p. 289). Marijane Lisboa, por exemplo, relata uma nova percepção sobre o machismo e sua adesão à luta feminista a partir do contato experimentado na Alemanha (Lisboa Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 254). É curioso notar como os relatos dão conta de uma preocupação muito grande

com a "perda das raízes" por parte dos exilados. Para Poerner, o "perigo da desnacionalização me parece, em suma, muito mais grave no Brasil, em virtude das atividades desenvolvidas pelas multinacionais e pelas agências estrangeiras de publicidade e propaganda" (Poerner Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 267). Já Leandro Konder entendia ser natural que ocorresse algum tipo de afastamento:

> Nos primeiros tempos, eu tinha a impressão de que tinha trazido o Brasil inteirinho na cabeça e no coração, nos olhos, nos ouvidos, na pele e na memória: ele era uma realidade tão óbvia, tão notória, que me faltava toda e qualquer possibilidade de 'estranhá-los'. Depois, a representação dessa realidade 'notória' começou a se problematizar (Konder Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 304)

Os relatos dão conta de diferentes formas de combater esse afastamento. Uma delas era via correspondência com aqueles que ficaram no Brasil. É o caso da canção "Meu caro amigo" (1976), de Chico Buarque. Consta que do seu exílio em Portugal, o diretor e teatrólogo Augusto Boal reclamava da falta de notícias do Brasil. Foi então que Chico Buarque, em colaboração com Francis Hime, respondeu ao apelo do seu amigo para informar sobre a situação do país. A mãe de Boal atuou como a mensageira, entregando a fita da canção durante um almoço junto a outros exilados, dentre eles Darcy Ribeiro e Paulo Freire (Homem, 2009, pp. 131-149).

> Meu caro amigo, me perdoe, por favor
> Se eu não lhe faço uma visita
> Mas como agora apareceu um portador
> Mando notícias nessa fita
> Aqui na terra tão jogando futebol
> Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
> Uns dias chove, noutros dias bate Sol
> Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
> Muita mutreta pra levar a situação
> Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça
> E a gente vai tomando que também sem a cachaça
> Ninguém segura esse rojão

Os versos "uns dias chove, noutros dias bate sol, mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta" remetem a uma metáfora tal qual a da famosa edição do *Jornal do Brasil* de 14 de dezembro de 1968: "Tempo negro, temperatura sufocante, o ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máxima de 38º em Brasília. Mínimo de 5º nas Laranjeiras". E pelas entrelinhas informa sobre a dificuldade dos artistas para "levar a situação", na base da "mutreta", "pirueta", na "birra" e no "sarro", e outras formas de "cavar o ganha-pão". Também era possível aos exilados estabelecer contato com a realidade brasileira pela imprensa. Durante os catorze anos de seu exílio na Argélia, o

ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes fundou, dirigiu e editou o Jornal Frente Brasileira de Informações – FBI[31].

> O jornal circulava no Brasil, Argélia, França, Alemanha, Holanda, Inglaterra, Itália, México e Estados Unidos, e era produzido na própria residência de Arraes na capital da Argélia, em Argel, (...). O impresso se dedicava a denunciar a tortura, a censura, a desigualdade social no Brasil e todos os problemas que o país enfrentava em decorrência da ditadura. Cada país possuía um grupo de exilados que organizava a distribuição, traduzindo para o jornal para o idioma local e incorporando novos textos de acordo com a realidade local. Além disso,exemplares eram enviados para militantes que viviam no Brasil, em Cuba e na União Soviética (Nascimento, 2017, p. 3)

Porém, a saudade seria inevitável, já que, como relata Poerner, "não é da noite para o dia que se fecha um rombo do tamanho do Brasil" (Poerner Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 264). Uma das primeiras preocupações do Frei Vilela ao chegar na França era encontrar outros brasileiros "para o bate-papo, para escutar música, tudo isso, mas também para a continuação de um combate político" (Vilela Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 210). A memória, as reminiscências do Brasil e a reconexão com as raízes culturais são tema recorrente tanto nos relatos do livro de Uchôa e Ramos como nas canções do disco "*Transa*" (1972) de Caetano Veloso. Em "Triste Bahia" (1972), o compositor rememora um poema do século XIX para retratar aquilo que relatou Leandro Konder: a distância entre a terra natal na sua memória e aquela que realmente existe. "Triste Bahia, ó quão dessemelhante":

> Nesta canção, Caetano dialoga com elementos centrais da cultura baiana, como a religiosidade católica misturada às religiões de matriz africana, a capoeira, a poesia de Gregório de Matos (da qual o título da canção e a primeira parte da letra é retirada) e as canções de Dorival Caymmi. Para além de Gregório de Matos, a referência mais importante de 'Triste Bahia' são os cantos de capoeira tomados do disco Capoeira Angola, de Mestre Pastinha e sua Academia, lançado em 1969" (Oliveira & Schmidt, 2018, p. 130)

"Triste Bahia", assim como "It's a long way", são repletas de referências e citações[32] à cultura baiana em particular e à cultura brasileira em geral. Ali estão presentes Dorival Caymmi (Lenda do Abaeté, 1948), Pery Ribeiro (Água com areia, 1961), Zé do Norte (Sodade Meu Bem, Sodade, 1953), Vinícius de Moraes e Baden Powell (Consolação, 1963) e sua irmã Maria Bethânia (Ponto do Guerreiro Branco, 1969). Há também citações a

[31] Segundo Nascimento: o "FBI defendia a ideia de democracia social, ou seja, uma sociedade que assegura os direitos à liberdade, e a igualdade plena. Esta ideia reunia pessoas com origem em distintos grupos de esquerda em um organismo conhecido como Comitê de Denúncia de Repressão no Brasil" (Nascimento, 2017, p. 3)

[32] Cabe ressaltar que parte fundamental da Tropicália passava pelo uso de referências e citações. Contudo, com a mudança de contexto invariavelmente há uma mudança de subtexto nas canções. O mesmo vale para Gil e o rumo que sua carreira toma ao retornar para o Brasil, que veremos mais adiante.

cantigas populares baianas (“o vapor da cachoeira…) e referências à Mestre Pastinha. Outra canção cheia de referências é “You don’t know me” (1972), onde estão presentes Carlos Lyra (Maria Moita, 1964), Luiz Gonzaga (Hora do adeus, 1967) e o próprio Caetano pré-Tropicália (Saudosismo, 1966). Porém, ao contrário de “It’s a long way” e “Triste Bahia”, esta canção não parece uma reflexão individual sobre suas raízes culturais. “You don’t know me” soa como uma tentativa de se apresentar e entrosar com a cultura local.

> *You don't know me*
> *Bet you'll never get to know me*
> *You don't know me at all*
> *Feel so lonely*
> *The world is spinning round slowly*
> *There's nothing you can show me*
> *From behind the wall* [33]

Se em “London, London” há um certo alívio em passar despercebido (“*I know, I know no one here to say hello*[34]”), em “You don’t know me” há uma certa frustração naquilo que se tornou um isolamento. Essa falta de identificação do interlocutor com o ambiente cultural no qual se encontra traz de volta a despersonalização experimentada na clandestinidade. O relato de Betinho pode nos ajudar a ilustrar melhor essa interpretação:

> A transformação mais importante que ocorre para mim no Chile é que depois de ser no Brasil José, Pedro, Joaquim, Gilson, uma série de pessoas nessa vida clandestina, eu tenho que no Chile voltar a ser eu e, para trabalhar e sobreviver, tenho que voltar a ser sociólogo (...). Só que quando você ia mostrar o currículo, de 62 até 72 havia 10 anos de vazio. As pessoas que me conheciam, me conheciam de militância política. As outras não me conheciam nem por militância política nem por qualquer outra coisa (Betinho Apud Uchôa & Ramos, 1978, pp. 96-97)

Mais a frente em seu relato, Betinho conta como uma série de palestras, reuniões, conferências e outros eventos o colocava em contato com outros brasileiros.

> Quando completo uma série de encontros desses me descubro também como objeto de paleontologia, como um cara que tinha pelo menos dez níveis de imagens, de papéis, de sentidos diferentes para as pessoas. E a Maria vai perceber isso, porque ela vai descobrir 10 Betinhos diferentes, em 10 diferentes áreas e tempos. E é aí que você percebe o problema da clandestinidade, como a clandestinidade divide, isola, despersonaliza, torna você um ser a-histórico, um ser que não tem continuidade. (Betinho Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 98)

Vemos nesse relato a importância da série de referências e resgates à cultura popular realizados por Caetano no disco “*Transa*”. Retoma-se não só seu lugar na História, mas reuni-se as pequenas partes que formavam o todo daquele indivíduo. Esse movimento de

[33] “Você não me conhece. Aposto que nunca vai me conhecer. Você não me conhece de verdade. Me sinto tão sozinho. O mundo está girando lentamente. Não há nada que você possa me mostrar por trás da parede” (Tradução nossa)
[34] “Eu não conheço ninguém aqui para dizer olá” (Tradução nossa)

resgate da personalidade e aprofundamento das referências é mais sentido nas obras de Gilberto Gil após o seu retorno, notavelmente na parceria com Jorge Ben em "*Ogum Xangô*" (1975), o projeto "Doces Bárbaros" (1976) e a trilogia "*Re*" (*Refazenda*, 1975; *Refavela*, 1977 e *Realce*, 1979). Gil descreveu sua experiência no exílio em "Back in Bahia" (1972):

> Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui
> Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim
> Puxando o cabelo
> Nervoso, querendo ouvir Celly Campelo pra não cair
> Naquela fossa
> Em que vi um camarada meu de Portobello cair
> Naquela falta
> De juízo que eu não tinha nem uma razão pra curtir
> Naquela ausência
> De calor, de cor, de sal,de sol, de coração pra sentir

O camarada de Portobello, no caso, era Caetano, e a fossa é a depressão pela qual passaram diversos entrevistados do livro de Uchôa e Ramos. José Barbosa Monteira relata que "tinha fossas enormes, apesar de ser uma pessoa de fácil adaptação" (Monteiro apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 138). Para Frei Vilela foi a "falta de sol, a gente carrancuda, meio distante" que finalmente lhe deu a sensação de ser exilado" (Vilela apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 209). Esse relato coincide com a mesma saudade do sol sentida e relatada por Gil na canção. Mas havia fossas ainda mais profundas. Anina de Carvalho relata que "do ponto de vista profissional o exílio foi muito ruim para mim, porque infelizmente não posso ser advogada na França" (Carvalho apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 63). Sua alternativa foi trabalhar como secretária em um sindicato patronal extremamente reacionário de fabricantes de acessórios do vestuário masculino, em um:

> (...) clima psicológico de começo de exílio, em que você perdeu tudo o que era importante, você estava na fossa em todos os sentidos, passando por problemas econômicos, não tendo muitas vezes dinheiro para comer (...). há uma certa fossa; não adianta esconder as coisas, há uma certa fossa e precisa muito fair play, muita base política, para aguentar tudo isso (Carvalho Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 64)

Como disse Francisco Julião "Ai dos operários! Dos camponeses! Da gente pobre sem eira e nem beira que um dia caiu em desgraça porque se ligou a uma causa, pelejou por ela, mas a perdeu!" (Julião Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 294). Dado que o preço dessa derrota para tantos brasileiros foi a morte, o exílio servia como uma lembrança constante tal qual se ouve no refrão de "Nine out of ten" — "*I'm alive*[35]".

[35] "Estou vivo!" (Tradução nossa)

> Estou vivo. O silêncio demorado não significa morte – no presente caso – mas sim uma vida mal controlada, uma busca por aqui, por ali, estrada complicada, buracos, montes de pedras, areia espalhada. Estou vivo e trabalhando. Todos os dias um ônibus, um trem e um metrô me levam de um lado a outro da cidade. Moro num subúrbio do norte e trabalho num bairro do leste (Sanz Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 309)

E os dias iam se transformando em semanas, semanas em meses, meses em anos. Piorando para uns, melhorando para outros. "Os velhos ficaram mais velhos, os jovens procriaram e já não eram mais tão jovens" (Rollemberg, 2006, p. 171). O livro de Uchôa e Ramos nos mostra que a passagem do tempo é sensível para os exilados, especialmente ao falarem de seus filhos. Tanto Betinho (Betinho apud Uchôa & Ramos, 1978, pp. 107-108), como Luiz Alberto Sanz (Sanz Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 312), relatam e refletem sobre os possíveis traumas que a clandestinidade e o exílio teriam causado em seus filhos pequenos. José Maria Rabêlo expressa sua preocupação sobre o impacto do exílio no desenvolvimento intelectual de seus filhos, destacando algumas peculiaridades da criação que conseguiu oferecer a eles:

> No nosso caso, noto que os meninos, sobretudo os menores, têm sido muito afetados na parte educacional, na escola, mas ganharam uma experiência humana, vivencial, que os coloca muito por cima dos outros meninos da mesma idade. Mas há coisas curiosas, até cômicas. Em nossa casa se falam hoje três idiomas. Comigo e a Teresa as crianças conversam em português. Entre si, em espanhol, pois foram alfabetizados nessa língua e é a que dominam melhor. Com os amigos franceses, em francês (...) 'Mira, papi, que grande defaite sofreu o governamento'. Espanhol, português, francês, francês aportuguesado, tudo junto (Rabêlo Apud Uchôa & Ramos, p. 172)

O jornalista Marcos Uchôa, filho de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti, recentemente relatou sua experiência ao visitar o pai no exílio. Ele próprio, fluente em sete idiomas, muitos dos quais apreendidos durante suas visitas, lembra-se de conversar com crianças que misturavam os idiomas que iam aprendendo, quase como um mapa linguístico da sua própria trajetória errante[36]. Por outro lado, havia aqueles que não podiam mais estar junto aos filhos nem mesmo em viagens ocasionais. Anina de Carvalho aproveita a oportunidade do relato para denunciar a perseguição continuava a sofrer, mesmo no exílio: "Não existe nenhum processo no Brasil, nenhuma acusação formal contra mim, e, no entanto (...) perdi a guarda das minhas filhas" (Carvalho Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 65). Segundo José Barbosa Monteiro: "Acompanhei o crescimento dos meus filhos por fotografia, mas estar com eles já grandes é uma surpresa enorme" (Monteiro Apud Uchôa & Ramos, 1978, p. 139)

[36] boppismo entrevista #20 - Marcos Uchôa: youtube.com/watch?v=8g9GoERtZyI&ab_channel=boppismo (Último acesso: 13/10/2024)

O relato de Monteiro nos lembra dos versos de "Como nossos pais" (1976): "na parede da memória essa lembrança é o quadro que dói mais". A canção de Belchior é mais um caso no qual a relação entre o fim do sonho *hippie* acaba representando o fim dos sonhos, pessoais e políticos, dos exilados. É na interpretação de Elis Regina que esses tons políticos ganham destaque. Lançada no disco "*Falso brilhante*" (1976), a canção faz parte da progressiva guinada política na carreira de Elis. Após ser obrigada a participar da campanha publicitária em torno do sesquicentenário da independência, Elis Regina havia sido "enterrada" no Cemitério dos Mortos Vivos d'*O Pasquim*. Este era o destino para onde o cartunista Henfil enviava figuras públicas vistas como apoiadores da ditadura. Essa guinada política de Elis parece ter sido genuína, e não uma mera jogada de marketing, uma vez que a cantora continuou a se politizar e politizar a sua atividade até o fim da vida, fazendo críticas públicas contra as condições de vida e trabalho dos músicos e promovendo encontros para uma organização sindical dos músicos e intérpretes.

A força da sua voz empresta uma carga dramática aos versos "eles vencerem o sinal está fechado para nós, que somos jovens" que ecoa nas palavras de José Barbosa Monteiro: "O exílio pra mim tem dois aspectos: do ponto de vista imediato, eu o considero uma derrota, pois eles conseguiram me botar fora de ação pelo momento" (Uchôa & Ramos, 1978, p. 137)

> O exílio significou o desenraizamento das referências que davam identidade política e pessoal às gerações 1964 e 1968. A derrota de um projeto. O constrangimento ao estranhamento. A perda do convívio com a língua materna, o afastamento das famílias, as separações. A interrupção de carreiras, o abandono de empregos. A ruptura física e psicológica. A desestruturação (Rollemberg, 2004, p. 290)

No livro de Uchôa e Ramos, há um conto anônimo onde a personagem principal vive no exílio após fugir da repressão do regime. Em determinado momento, esta personagem reencontra um de seus melhores amigos que erroneamente acreditava-se ter sido morto na prisão. O momento do encontro entre os dois amigos é bastante comovente:

> Ver o amigo, seus olhos, seu nariz, sua boca de novo com bigode, seus braços, suas mãos. A moça entrou debaixo do braço do homem, procurando na cara, barriga, cabelo, as marcas destes cinco anos. Vontade de beijar a cicatriz. A moça ficou com vergonha. Olhou pra dentro dos óculos do amigo, fez festa no seu cabelo (Uchôa & Ramos, 1978, p. 337)

Não sabemos se tal fato aconteceu com alguém ou se é meramente uma obra de ficção. É possível que ao escrever tal história, o autor ou autora estivesse reescrevendo uma narrativa que gostaria de ter vivido. Em todo caso, o texto nos mostra a que nível chegava a

saudade ansiando reencontrar os mínimos detalhes do amigo como se chegasse a conclusão de que:

> Para abraçar seu irmão
> E beijar sua menina na rua
> É que se fez o seu braço
> O seu lábio e a sua voz

2.4 Repressão

Nesta sessão, a relação entre historiografia e o conteúdo das canções tende a ser um pouco diferente. Até aqui buscamos relacionar as canções com outras fontes cronologicamente próximas. Entretanto, os avanços historiográficos dos últimos 15 anos, especialmente desde a instalação da Comissão Nacional da Verdade (CNV) — assim como as subsequentes comissões da verdade — levaram à publicação de um impressionante volume de arquivos, documentos, e relatos que trouxeram à tona novos nuances e detalhes sobre os crimes cometidos pela ditadura militar. Isso torna mais complexo, porém mais detalhado, o cenário contextual das canções selecionadas. Sabe-se muito mais hoje do que antes sobre o funcionamento dessa máquina repressiva.

Portanto, qualquer ausência de algum tema amplamente discutido pela historiografia — como a organização interna, as hierarquias e o alcance do aparelho repressivo —, não se dá por uma ignorância, mas por não termos identificado tais questões nas canções que compõem nosso corpo documental. Todavia, isto não significa que houvesse um completo desconhecimento sobre o assunto na época. Pelo contrário, nos parece factível supor que parte do processo de repressão compreenda o medo provocado pelas informações que "vazam" dos porões; estendendo a ideia de "rede de recados" também ao regime. Portanto, há mais que o suficiente nas canções dos anos de chumbo para ser interpretado à luz dos depoimentos colhidos pela CNV. Esta sessão, um pouco mais longa que as demais, divide-se em duas partes. Na primeira, abordamos a relação dos artistas com a censura; a forma de repressão e vigilância mais direta e rotineira em suas vidas naquele momento. Na segunda parte, passamos a interpretar a representação dos diferentes crimes e violações cometidos pela ditadura militar. Naturalmente, os artistas opositores foram sistematicamente alvos do regime. Mas uma complexidade encontrada nessa questão é que no tocante à censura deixam de ser fontes para tornar-se objetos dessa História. Por isso optamos por tratar da censura à parte das demais formas de repressão e violação de direitos.

2.4.1 Censura

São conhecidos os casos de compositores que driblavam a Censura. Entretanto, as canções dos anos de chumbo foram muito além da própria relação imediata com a repressão. Podemos ver aqui relatos sobre espionagem, comentários sobre a violação de direitos, críticas à máscara moralista do regime e principalmente representações poéticas e sonoras dos atos de tortura. Optamos por começar enfrentando esta questão da censura para em seguida tratar das outras graves questões sobre vigilância e repressão.

É importante destacar que havia diferentes formas de censura durante o regime militar. Os jornais, por exemplo, passavam por um severo processo de vigilância interna (Kushnir, 2004) que implicava inúmeros problemas logísticos (Carvalho, 2014). Segundo Carlos Fico, "*O Pasquim* foi o mais vitimado com a censura na modalidade 'moral e bons costumes', com 65% de suas notícias censuradas incidindo nessa classificação. Já a *Tribuna da Imprensa* teve índice de 100% no quesito 'política'" (Fico, 2001, p. 169). Esse atordoante silêncio pode ser verificado nos conhecidos casos de colunas vazias, poemas antigos e receitas de bolo, publicadas para cobrir trechos censurados dos jornais (Lanza & Júnior, 2018; Bragança & Cundari, 2010).

Já os fonogramas precisavam ser previamente aprovados pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão oficial de censura e fiscalização da Polícia Federal. As letras deveriam ser enviadas por escrito para aprovação ou veto. Em caso de veto, poder-se-ia recorrer à instância superior em Brasília. De qualquer forma, uma canção vetada poderia ser gravada, mas não lançada. Essa burocracia prejudicou a carreira de alguns artistas, como Taiguara, que entre 1971 e 1973 teve nada menos que 68 canções vetadas[37]. Mas também produziu casos pitorescos como o de João Carlos Muller, então advogado da gravadora Polygram, responsável por apresentar "Construção" à censura:

> Então, cheguei na Censura, ainda no Rio, e armei uma tática para conseguir a liberação da letra. O censor se chamava Galeano e o diálogo foi mais ou menos assim:
> – Galeano, você pode vetar essa merda logo de uma vez?
> – Ué, ficou maluco?
> – Não…é que isso é bom demais. Vocês não vão entender. Vocês vão vetar de qualquer maneira e eu preciso ir à Brasília, então, já levo essa letra também
> – Peraí, também não é assim, João Carlos
> Aí, ele leu a letra e disse:
> – Porra! É muito boa mesmo!
> E foi assim que ele liberou aquela música (Muller apud Pimentel & McGill, 2021, p.46)

[37] Brasil Latino: Taiguara e as canções de protesto. Jornal da USP, 2021. Disponível em: https://jornal.usp.br/podcast/brasil-latino-taiguara-e-as-cancoes-de-protesto/ (Último acesso: 29/05/2024)

Outro caso curioso ocorreu com os parceiros Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós. Segundo relato de Pinheiro, a intenção era compor "uma música direta, sem metáforas, sobre o terrível momento que os artistas brasileiros viviam" (Pimentel & McGill, 2021, p. 217). "Pesadelo" (1974) é composta por uma marcha de caixa marcada por um bumbo, que transmite a sensação de um desfile militar.

> Quando o muro separa uma ponte une
> Se a vingança encara o remorso pune
> Você vem me agarra, alguém vem me solta
> Você vai na marra, ela um dia volta
> E se a força é tua ela um dia é nossa
> Olha o muro, olha a ponte, olhe o dia de ontem chegando
> Que medo você tem de nós, olha aí
> Você corta um verso, eu escrevo outro
> Você me prende vivo, eu escapo morto
> De repente olha eu de novo
> Perturbando a paz, exigindo troco
> Vamos por aí eu e meu cachorro
> Olha um verso, olha o outro
> Olha o velho, olha o moço chegando
> Que medo você tem de nós, olha aí
> O muro caiu, olha a ponte
> Da liberdade guardiã
> O braço do Cristo, horizonte
> Abraça o dia de amanhã
> Olha aí

Além da voz e do baixo que toca poucas notas, há um piano elétrico que, por quase toda a música, toca apenas um mesmo acorde que cria um clima de suspense e dissonância. Dada as intenções declaradas dos compositores, é possível supor que isto seja proposital para criar um clima de desconforto. Esse acorde é tocado com cada vez mais força ao longo da canção, como se demonstrasse uma vontade de retribuir a violência sentida. A estratégia dos compositores para liberar a canção foi a seguinte: enviá-la na mesma pasta em que estavam as letras do próximo disco do insuspeito Agnaldo Timóteo (Pimentel & McGill, 2021, p. 218). Deu certo, ainda que a canção seja tão direta que soe como um recado aos próprios censores: "você corta um verso, eu escrevo outro".

A desatenção era um fator relativamente comum, como demonstra o famoso caso de "Apesar de você" (1970), cujas críticas ao regime disfarçadas e desilusões amorosas só foram percebidas após a veiculação do fonograma. Outra canção de Chico Buarque que circulou a despeito do veto da censura foi "Cálice" (1973). Esse caso é um ótimo exemplo de como o veto servia também como promoção, instigando a curiosidade e o interesse do público. É o que se ouve no disco "*Ao vivo na USP*" (1973), do co-autor Gilberto Gil. A

canção jamais foi gravada pelos dois compositores. Contudo, segundo Sheyla Diniz: "mesmo vetada, a letra foi publicada no Jornal da Tarde[38] e no Jornal do Brasil[39]" (Diniz, 2018, p. 162). O Conselho de Centros Acadêmicos (CCA) da USP republicou e distribuiu o texto no campus.

> Sob a insistência da plateia da Poli, Gil hesitou, mas concordou que poderia cantar apenas um 'pedacinho', alegando não se recordar das estrofes criadas por Chico Buarque. Seu argumento, pouco importa se era falso ou verdadeiro – ou se visava resguardar a si próprio de possíveis consequências –, foi desarmado no instante em que lhe perguntaram se ele queria a letra, que não pôde recusar. Num duplo desacato à censura, Gil cantou Cálice e a retomou no desfecho do evento, conforme havia prometido, a contragosto, àqueles que pediram bis (Diniz, 2018, p. 164)

Depois desses casos, Chico Buarque estava mais visado do que nunca. A mera associação ao compositor era motivo para qualquer um figurar na lista de suspeitos do regime (Napolitano, 2004, p. 108). O "elogio ao traidor" (Fico, 2001, p. 174) enxergado pelos militares na peça "Calabar" foi, com o perdão do trocadilho, a "gota d'água" para que Chico se encontrasse virtualmente interditado. Uma de cada três de suas canções eram vetadas apenas por constar sua assinatura (Filho & Borges, 2019, pp. 260-261). O compositor comentou a situação em entrevista à jornalista Ana Maria Bahiana:

> — Você não tem nenhuma música nova?
> — Nada.
> — A tua última música é de quando?
> — Vai fazer um ano que eu fiz as últimas músicas do Calabar. 'Vai trabalhar' e 'Flor da idade' foi há um ano atrás, o filme saiu em agosto, setembro, e eu fiz as músicas em cima da hora.
> (...)
> — Então é esse impasse que está bloqueando o seu lado de compositor?
> — Também não quero usar isso como álibi, 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 perdê-lo, então você antes disse, já não vai fazer pra não ter o desgosto (Bahiana, 2006)

Foi nesta época que Chico recorreu ao pseudônimo de Julinho da Adelaide para lançar algumas de suas canções mais debochadas e provocativas contra o regime: "Milagre brasileiro", gravada pelo MPB4; "Acorda, amor" (1974), lançada no disco "*Sinal fechado*" (1974) e "Jorge Maravilha" (1973). Esta última é um deboche de Chico com sua popularidade entre os jovens, o que certamente atingia filhos de militares. Por muito tempo especulou-se que o refrão — "você não gosta de mim, mas sua filha gosta" — seria um recado ao general Geisel, cuja filha, Amália, seria uma fã de Chico. Mas o próprio

[38] Jornal da Tarde, São Paulo, 12 de maio de 1973
[39] Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 75, 13 de maio de 1973

compositor desmentiu esta versão: “Aconteceu de eu ser detido por agentes de segurança (do DOPS), e no elevador o cara pedir autógrafo para a filha dele. Claro que não era o delegado, mas aquele contínuo de delegado” (Hollanda, Folha de SP, 1977 [40]).

A figura mítica de Julinho da Adelaide durou pouco, mas circulou bastante. Em um vídeo[41] disponível online é possível ver Chico contando para a plateia toda uma biografia de Julinho da Adelaide. Em outro, de 1973, os Novos Baianos apresentaram “Jorge Maravilha” no programa *Ensaio* da TV Cultura[42]. Ao introduzir a canção, Paulinho Boca de Cantor diz ser uma composição da “revelação do ano, Julinho da Adelaide”, seguida de uma risada debochada. A estreia de “Jorge Maravilha” se deu no festival “Direitos Humanos no Banquete dos mendigos”, organizado em 1973 por Jards Macalé sob iniciativa do Centro de Informação das Nações Unidas para o Brasil (UNIC). Curiosamente, no áudio presente no disco[43] gravado nesta noite, pode-se ouvir Chico Buarque dizer: “(...) a única coisa que eu posso fazer, enquanto liga o baixo, é cantar um pedacinho de uma música que eu to fazendo. (...) É uma música feita em cima de Jorge Ben, chupada de Jorge Ben”. Isso indica que Chico não guardava tanto segredo a respeito das composições de “Julinho”. Em todo caso, uma vez descoberta a verdade sobre seu pseudônimo, a DCDP passou a exigir que as letras fossem apresentadas junto à documentação oficial dos compositores.

Além da censura aos fonogramas, havia também os casos de censura aos espetáculos. A história do “Banquete”, porém, é um caso à parte. Inicialmente pensado por Jards Macalé quase como um protesto sindical, reclamando da relação entre artistas e gravadoras; o evento começou a ganhar outras proporções quando o compositor encontrou-se com a diretora do Museu de Arte Moderna, Heloísa Lustosa, e o diretor do UNIC, Antonio Muiño:

> Neste momento eu percebi que o show em autobenefício já não importava mais e que o que seria um protesto contra os direitos autorais virou uma coisa muito maior. A gente teria uma chance de falar de direitos humanos em plena ditadura militar. Eu, que não tinha nada a ver com a comemoração da ONU, virei um grande líder (Macalé apud Pimentel & McGill, 2021, p. 119)

---

[40] Entrevista a Tarso de Castro no "Folhetim" - Folha de S.Paulo, 11 de setembro de 1977

[41] Tauil. Jorge Maravilha / Fala sobre Julinho de Adelaide - Chico Buarque. YouTube. 20/02/2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jY8lvjmexwo&ab_channel=Tauil (Último acesso: 25/05/2024)

[42] Newman Costa. Novos Baianos | Jorge maravilha. YouTube, 20/10/2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tJBpn6tJ45Y&ab_channel=NewmanCosta (Último acesso: 25/05/2024)

[43] Chico Buarque. Jorge Maravilha. In. Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos. Rio de Janeiro : Discobertas. Streaming (2:05 min)
https://open.spotify.com/intl-pt/track/6r2kMsKN8nOYmqwzzP9ee3?si=7717f93904104c04

Reunindo o público em torno de nomes como Edu Lobo, Gonzaguinha, Raul Seixas, Luiz Melodia, Milton Nascimento, Toninho Horta, Jorge Mautner, Nelson Jacobina, Danilo Caymmi, Johnny Alf, Dominguinhos, Gal Costa, MPB4, Paulinho da Viola, a banda Soma, Edson Machado, além do já mencionado Chico Buarque; esperava-se uma forte repressão. "Felizmente nada aconteceu. Eles foram pegos no contrapé. Como eles iriam baixar o cacete nas pessoas em um ato da ONU pelos Direitos Humanos?" (Macalé apud Pimentel & McGill, 2021, p. 120). Durante os intervalos, o poeta Ivan Junqueira recitava trechos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. As canções, assim como os trechos recitados no palco, hoje podem ser ouvidos graças à coragem do engenheiro de som inglês Maurice Hughes

> Coisa de inglês gravar aquela maluquice, mas ele armou a jogada sem avisar para a gente. Depois o Maurice contou que os caras da polícia perguntavam que equipamento era aquele, se ele estava gravando o show, ele disse que respondia em inglês que aquilo era uma câmara de eco. Maluco ia fazendo as fitas e entregando para uma outra pessoa que escondia sabe-se lá onde (Macalé apud Pimentel & McGill, 2021, p. 120)

O registro do festival tornou-se o disco homônimo "Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos". Contudo, Jards Macalé relata a má-vontade da gravadora em lançá-los.

> Tinha um advogado babaca na RCA que implicou com o disco de cara. Ele pegou um exemplar e mandou para a Censura. Não sei porque, mas os censores liberaram. Talvez por ter a chancela da ONU. Não satisfeito, ele mandou o material novamente para lá. Acho que ele queria que tivéssemos mesmo algum problema. Na terceira tentativa, ele conseguiu, o disco não voltou (Macalé apud Pimentel & McGill, 2021, p. 121)

Heloísa Lustosa — que era ninguém menos que filha de Pedro Aleixo, ex-vice-presidente do marechal Costa e Silva —, pediu a Jards Macalé que embarcasse para Brasília para tentar a liberação do disco diretamente com o general Golbery do Couto e Silva. "Quando cheguei no Rio fui tratado como traidor (...). Não fui puxar o saco do Golbery, jamais faria isso, fui apenas tentar a liberação. Fiquei 11 anos na geladeira por causa desse episódio" (Macalé apud Pimentel & McGill, 2021, p. 124). O disco só foi lançado em 2015 pela gravadora Discobertas. Todavia, não era sempre que a ONU estava presente para garantir liberdade de expressão nos shows ao vivo. Rotineiramente os músicos eram obrigados a apresentar previamente, não só as letras, mas também a performance para censores. Ney Matogrosso relata que uma censora teria sido enviada para "acompanhar" a temporada de shows do Secos & Molhados em 1974.

> Tirei a roupa e fiquei nu na frente dela, logo de cara, para situar a criatura. Ela ficava tentando puxar conversa, perguntava coisas sobre o conteúdo e as intenções das letras, mas eu me fazia de tolo. Não me envolvia. Eu não estava

> afim de trocar ideias com aquela mulher. E o negócio era comigo. Não havia censores no camarim dos outros membros da banda (Matogrosso apud Pimentel & McGill, 2021, p. 161)

O cantor entende que o problema da censura era com sua performance que desafiava a heteronormatividade e, consequentemente, os valores morais defendidos pelo regime. Já Caetano Veloso teve um encontro que o remeteu aos tempos de universitário:

> Quando cheguei lá, para minha surpresa o censor-chefe, que foi quem me interrogou, tinha sido meu professor de Metafísica na faculdade de Filosofia, o Padre Pinheiro (...). Ele era um professor meio chato, muito conservador. Era padre quando foi meu professor e tinha deixado a batina e se tornado censor. Ele me pediu: 'Por favor, não me chame de padre'. Mandou me intimar por causa do show. Eles faziam censura prévia e pediram as letras de todas as músicas. O problema foi que a música 'Nine out of ten' tinha na letra a palavra 'reggae', e ele não sabia o que era aquilo. Ele queria suspender o show por causa da palavra 'reggae' numa música com letra em inglês que fiz sobre Portobello, em Londres (Caetano apud Pimentel & McGill, 2021, p. 140)

O censor havia consultado dicionários tradicionais e de gírias, mas o compositor explicou que a palavra ainda não constava em nenhum deles, nem mesmo nos dicionários ingleses, pois o estilo jamaicano ainda era uma novidade. Desconfiado, o censor acabou aceitando a explicação de Caetano de que não havia nada subversivo na palavra. No entanto, alertou que se descobrisse algo o compositor seria preso novamente. Caetano comentou: "Assim foi meu primeiro caso com a Censura, e é um tanto cômico" (Caetano apud Pimentel & McGill, 2021, p. 141).

Houve ainda os casos de censura nas transmissões de Festivais ao vivo. "Cabeça" (1973), de Walter Franco, foi centro de uma polêmica no Festival Internacional da Canção de 1972. Sob a direção de Boni e Walter Clark, Solano Ribeiro foi escolhido para organizar aquela que seria a última edição do FIC. Segundo Sheyla Diniz, os dois últimos festivais haviam sido "politicamente conturbados e pouco exitosos em termos de público" (Diniz, 2021, p. 4). Eram os primeiros anos de implementação daquilo que veio a ser conhecido como "padrão Globo de qualidade" e o festival foi transmitido internacionalmente, ao vivo e a cores. O júri selecionado por Ribeiro contava com o maestro Rogério Duprat, o poeta Décio Pignatari, o empresário e produtor Guilherme Araújo, os jornalistas Sérgio Cabral e Walter Silva, e o psiquiatra Roberto Freire. Na presidência do júri, a cantora Nara Leão. No elenco havia poucos nomes experientes, como Hermeto Pascoal, Os Mutantes, Baden Powell e Paulo César Pinheiro. Mas com o benefício do tempo podemos ver o peso do elenco estreante: Alceu Valença, Fagner, Belchior, Ednardo, Renato Teixeira, Sirlan e Murilo Antunes, Sérgio Sampaio, Raul Seixas, e já mencionado Walter Franco. Maria

Alcina, também estreante, defendia "Fio Maravilha" do aclamado Jorge Ben. Favorita do público, Alcina era preterida pelo júri que havia se impressionado com "Cabeça" de Walter Franco. O caráter excessivamente experimental da canção, no entanto, desagradava tanto ao público quanto à Rede Globo. Este conflito serviu de pretexto para a eclosão de uma crise que se arrastava desde uma entrevista de Nara Leão, cujas críticas ao regime haviam enfurecido os militares (Diniz, 2021, pp. 4-6). Pressionado,

> Solano Ribeiro destituiu todo o corpo de jurados, com a intenção, segundo ele, de provocar uma 'situação política'. Para Décio Pignatari e Rogério Duprat, essa atitude controversa tinha a ver com 'Cabeça', que, se dependesse deles e da maioria dos jurados, venceria o festival. De fato, a TV Globo estava mais interessada em Maria Alcina (...). Substituído por uma delegação estrangeira, o júri demitido redigiu um manifesto no qual criticava a Globo e a censura, indicando ainda a sua decisão a favor de Walter Franco. Ao subir ao palco e tomar o microfone para ler o manifesto, Roberto Freire – ex-militante da organização política Ação Popular, e, portanto, visado pelos militares – foi arrastado por seguranças da TV Globo a uma sala atrás do palco, sofrendo ali uma brutal agressão policial (Diniz, 2021, pp. 6-7)

É curioso que o III Festival de MPB de 1967, com a estreia da Tropicália e a consagração da música de protesto, ou mesmo o FIC de 1968 e o *happening* de Caetano Veloso e os Mutantes não estejam ladeados na memória pelo FIC de 1972. Essa falta de destaque faz parecer que o FIC de 1972 tenha sido apenas a edição derradeira naquele lento crepúsculo do formato. Contudo, não bastasse o elenco estelar que compôs o festival, a polêmica entre júri, TV Globo e militares é um nítido exemplo do controle que o regime exercia sobre a comunicação e a cultura. Carlos Fico aponta que dentre os poucos pedidos de censura à imprensa que partiram diretamente da Presidência da República, consta a "não divulgação da retirada em protesto (contra a censura) de artistas de um festival de canções no Rio de Janeiro" (Fico, 2001, p. 170). Nas páginas d'*O Pasquim*, o FIC de 1972 foi alvo das críticas do cartunista Henfil pelo seu caráter alienado, onde o símbolo do festival (o galo) era representado como um cavalo de Troia empurrado pelo Tio Sam, que repetia "FIC feliz, FIC feliz"[44]

Para encerrar esta questão da censura prévia, gostaríamos de fazer uma rápida consideração. É comum ouvir, em conversas saudosas e descompromissadas, que a censura "provocava" os compositores a serem mais criativos. Histórias como a de Julinho da Adelaide dão um tom de leveza e humor, mas não se pode perder de vista a gravidade da questão. O caso de "Pesadelo" não é somente um testemunho à esperteza dos artistas, ou da

[44] *O Pasquim*, Ano IV - Nº 169-IV 26/9-02/10/1972 [

suposta burrice dos censores, mas antes de tudo é uma prova da ânsia por mais liberdade criativa. O seguinte comentário de Chico Buarque dá a questão por encerrada.

> Isso é bobagem. A censura, no máximo, estimulava a malandragem. Mas a criação em si, não, de jeito nenhum. Eu não compunha melhor por causa da censura. Inclusive, já desmenti isso com números, porque se insistiu muito nessa história. Um dia peguei um songbook meu e mostrei que, em termos numéricos, a quantidade de músicas que compus durante o tempo mais brabo da ditadura e da censura (mais ou menos até 1975-76) foi muito menor. Compus e gravei muitos menos do que depois, quando as músicas começaram a sair com mais fluência (Hollanda apud Pimentel & McGill, 2021, p.46)

Além do mais, a Censura não era apenas um entrevero burocrático propício a histórias engraçadas e polêmicas na TV aberta. Raul Seixas e Paulo Coelho foram presos, torturados e exilados por sua exaltação da "Sociedade Alternativa" (1974).

> Veio uma ordem de prisão do Exército e me detiveram no Aterro do Flamengo. Me levaram para um lugar que não sei onde era. Imagine a situação: estava nu, com uma carapuça preta. E veio de lá mil barbaridades. Tudo para eu dizer os nomes de quem fazia parte da Sociedade Alternativa, que, segundo eles, era um movimento revolucionário contra o governo. O que não era. Era uma coisa mais espiritual. Preferia dizer que tinha pacto com o demônio a dizer que tinha parte com a revolução. Então foi isso, me escoltaram até o aeroporto (Seixas apud Moura, 2015, p. 89)

As sistemáticas violações de direitos humanos e políticos faziam a Censura parecer apenas um lembrete, uma materialização banal de um medo profundo que estava se internalizando.

2.4.2 Violação de direitos políticos e humanos

Podemos encontrar muito mais nas canções dos anos de chumbo do que sua mera relação direta com a censura. Por exemplo, "Apesar de você" tematiza o estado de exceção instalado pelo regime:

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

Com a edição do AI-5, em dezembro de 1968, o Presidente da República recebeu poderes quase ilimitados, além de restringir direitos e garantias como o *habeas corpus*, e o afastamento do controle judicial sobre atos praticados sob a justificativa de preservar a ordem e a segurança. Iniciou-se, então, o período mais violento da repressão, embora prisões em massa e tortura já estivessem sendo utilizadas desde os primeiros dias após o golpe (Brasil, 2014, pp. 40-41).

> Era corriqueiro que o preso não tivesse conhecimento das razões que fundamentaram a prisão. Emiliano José, militante da AP, ao perguntar ao coronel Luiz Artur de Carvalho, superintendente da Polícia Federal, o motivo de sua detenção, obteve a resposta: 'Você vai saber daqui a pouco no pau, seu filho da puta!'. Em alguns casos, a pessoa detida não tinha nenhuma relação com a resistência ao regime militar. Dulce Pandolfi contou o caso de uma mulher que foi levada à prisão e submetida a intensa tortura apenas por estar na companhia de um militante ligado ao Movimento de Liberação Nacional – Tupamaros (MLN-T) (Brasil, 2014, p. 306)

Um tipo de alusão à violação de direitos está em "Meu caro amigo" (1976). A canção em forma de carta, endereçada para Augusto Boal, foi escutada junto de Paulo Freire e Darcy Ribeiro, que a tomaram como um canto de esperança" (Boal apud Frota, 2020, pp. 25-26). Contudo, o seguinte verso revela a prática de violação de correspondência que Rafael Leite Ferreira não só nos confirma como nos apresenta o debate sobre sua legalização durante o governo Geisel (Ferreira, 2016).

> Meu caro amigo, eu bem queria lhe escrever
> Mas o correio andou arisco
> Se me permitem, vou tentar lhe remeter
> Notícias frescas nesse disco

A censura na correspondência recebida ou expedida pelos presos políticos era uma estratégia importante para evitar a investigação de relatos de tortura (Brasil, 2014, p. 363). Outra violação aos direitos políticos atingiram diretamente os membros da alta política nacional: as cassações. Lucia Grinberg (2022) nos mostra que dos 409 parlamentares eleitos no pleito de 1966, 6 senadores e 66 deputados do MDB, assim como 33 deputados do próprio ARENA, foram cassados entre dezembro de 1968 e outubro de 1969 quando o AI-5 fechou o Congresso Nacional (Grinberg, 2022, p. 2). No ano seguinte chegava às lojas o compacto simples "*Apesar de Você / Desalento*" (1970), cujo lado A começava com os seguintes versos.

> Hoje você é quem manda
> Falou, tá falado
> Não tem discussão, não

A ambiguidade da canção, assentada na figura do que hoje chamamos de "relacionamento tóxico", começa justamente pelos traços autoritários da outra parte dessa relação; avessa a eventuais desacordos e discussões. Essa outra parte, entendida como o próprio regime mostrava-se avesso às discussões parlamentares inerentes a qualquer regime democrático quando, um ano antes, fechou o Congresso e cassou mais de 100 parlamentares.

> Os processos eram sumários e baseados em legislação de exceção e, ainda assim, eram elaboradas 'exposições de motivos', conforme a praxe de tramitação de atos

> normativos no país. Como há documentos assinados e minutas, sem a assinatura manuscrita do Secretário-Geral do Conselho de Segurança Nacional junto ao seu nome datilografado, temos não só o registro relativo aos punidos, mas o registro da pretensão de militares em punir um número muito maior de arenistas, inclusive o presidente da ARENA (Grinberg, 2022, p. 3)

Em seu artigo, Grinberg sintetiza um debate historiográfico que aponta, entre outras, as tensões e o desejo de controle dos militares sobre os políticos como causas do AI-5 (Grinberg, 2022, pp. 3-6). Isto é, proteger a "revolução" dos eventuais desvios produzidos pela autonomia do campo político. A divergência, contradição básica da democracia, era vista pelos militares como uma ameaça. Essa lógica que beira a paranoia se estendia não só ao alto escalão da política ou aos militantes:

> O regime militar brasileiro, como de resto outras ditaduras latino-americanas, concentrou-se em vigiar e controlar o espaço público, regido por uma lógica de desmobilização política da sociedade como garantia da 'paz social'. (...) A obsessão pela vigilância como forma de prevenir a atuação 'subversiva', sobretudo naquilo que os manuais da Doutrina de Segurança Nacional chamavam de 'propaganda subversiva' e 'guerra psicológica contra as instituições democráticas e cristãs', acabava por gerar uma lógica da suspeita ou 'ethos persecutório'. Os milhares de agentes envolvidos, funcionários públicos ou delatores cooptados, eram regidos por essa lógica e, ao incorporá-la, acabavam produzindo um fenômeno que é típico de regimes autoritários e totalitários: mais importante do que a produção da informação em si, era a produção da suspeita (Napolitano, 2004, p. 104)

A partir das pesquisas de João Roberto Martins Filho (2008), mais atenção foi dada à influência francesa na doutrina das Forças Armadas do Brasil. Em 1959, durante o curso "Introdução ao estudo da guerra revolucionária" da Escola Superior de Guerra (ESG), ministrado pelo Coronel Augusto Fragoso, foi estudada a doutrina francesa contra a guerra revolucionária. Essa doutrina, desenvolvida a partir das guerras colonialistas no Vietnã e na Argélia, define a guerra revolucionária como essencialmente ideológica. Ela evita a guerra militar clássica, salvo em casos extremos, e enfatiza a luta psicológica como a principal e constante forma de ação (Fernandes, 2016, p. 506).

> Dentro dessa lógica o 'inimigo' é apresentado, cotidianamente, como dotado de uma força demoníaca, contra quem não adianta querer combater ou controlar, mas impõe-se destruir, para que assim, e só dessa forma, seja garantido o bem-estar da sociedade. Deste modo, o inimigo é desumanizado abrindo as portas para a violência a todos que se possa enquadrar na figura desse vago 'inimigo' (Rodrigues, 2020, p. 72981)

Com a promulgação da Constituição de 1967, estabeleceu-se a partir do artigo 89 que "toda pessoa natural ou jurídica é responsável pela segurança nacional, nos limites definidos em lei" — implicando que todos são potenciais suspeitos. E como se não fosse o bastante, o Decreto-lei n.º 314, de 13 de março de 1967, utilizou essa suspeição

generalizada no seu artigo 1º para instituir crimes contra a segurança nacional (Fernandes, 2016, p. 508). Para pôr em prática essas diretrizes, ergue-se uma complexa cadeia de órgãos, operações, secretarias, delegacias, destacamentos, serviços, a qual comumente nos referimos como "comunidade de informações". Anos mais tarde, referindo-se especificamente ao Serviço Nacional de Informações (SNI), o general Golbery do Couto e Silva teria dito: "criei um monstro". De fato, a estrutura dos órgãos da repressão criados pela ditadura militar era algo monstruoso não só em suas práticas, mas em sua dimensão. A declaração do general Golbery nos remete a versos de "Cálice".

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

Dada a suspeição generalizada, de fato, vivia-se como se a qualquer momento pudesse "emergir o monstro da lagoa". Como afirma Carlos Fico "a matéria-prima desses órgãos era o informe, isto é, notícias, dados, esclarecimentos sobre qualquer questão considerada relevante pela lógica do sistema". (Fico, 2001, p. 95). Segundo Daniel Samways (2013):

> Objetivando dar suporte ao Presidente da República com informações que interessassem à segurança nacional, esses órgãos vasculharam a vida de milhares de cidadãos, além de produzirem relatórios e informes sobre a subversão nacional e internacional. Tais relatórios eram produzidos, muitas vezes, de forma distorcida pelos agentes de informações, os quais enxergavam o perigo da subversão em praticamente tudo. Por outro lado, além de produzirem uma infinidade de relatórios, que, em muitos casos não condiziam com a realidade, superestimando um suposto inimigo, dotado de um poder muito além do real e com uma grande capacidade de organização e mobilização, essas informações contribuíam para a própria repressão (Samways, 2013, p. 88)

Não bastava ser inocente. Nem tampouco provar sua inocência. Seria preciso convencer a si e ao acusador. Nesse contexto, ao estender a suspeição para todos os cidadãos, expande-se junto aos sentimentos de medo e paranoia, perfeitamente capturados na canção "Todos os olhos" (1973) de Tom Zé.

> De vez em quando
> (...)
> todos os olhos se voltam pra mim,
> de lá de dentro da escuridão,
> esperando e querendo
> que eu seja um herói
> (...)
> esperando e querendo
> que eu saiba

Essa sensação de vigilância permanente nos remete ao clássico de Michel Foucault, "*Vigiar e punir*" (2014). Publicado originalmente em 1975, o livro ganhou destaque por suas análises acerca do modelo arquitetônico *panopticon* de Jeremy Bentham. De acordo com Foucault, essa estrutura induz em cada detento, "um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder" (Foucault, 2014, p. 195). Esse estado de vigilância permanente cumpre uma função disciplinadora, da qual "Cálice" parece querer se livrar quando declara "quero perder de vez tua cabeça, minha cabeça perder teu juízo".

> (...) o essencial é que ele se saiba vigiado; excessivo, porque ele não tem necessidade de sê-lo efetivamente. Por isso Bentham colocou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável. (...) O Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver, na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto (Foucault, 2014, p. 192)

De acordo com Guilherme Freire (2015), "Todos os olhos" é composta em cima de uma dupla ameaça, dividida entre as expectativas do público por um posicionamento político firme, e a repressão do regime em constante estado de vigilância e repressão (Freire, 2015, p. 430). Sentido-se vigiado por ambos, ele nega ao público a condição de herói e, aos militares, a condição de subversivo. A lógica de suspeição também faz parte da pergunta que dá título a canção "O que será (à flor da terra)" (1976).

> O que será, que será?
> Que andam suspirando pelas alcovas
> Que andam sussurrando em versos e trovas
> Que andam combinando no breu das tocas
> Que anda nas cabeças, anda nas bocas
> Que andam acendendo velas nos becos
> Que estão falando alto pelos botecos
> E gritam nos mercados que com certeza
> Está na natureza
> Será, que será?
> O que não tem certeza nem nunca terá
> O que não tem conserto nem nunca terá
> O que não tem tamanho

Nota-se como os alvos do inquérito se encadeiam como quem quer descobrir e controlar todas as informações disponíveis ao seu redor. "Cabeça", de Walter Franco, também se dá em cima de uma pergunta que serve como exemplo dessa lógica de suspeição: "Que é que tem nessa cabeça irmão?". Um comentário anedótico no artigo de Daniel Samways nos mostra o quão dedicados estavam os militares a saber o que os outros tinham na cabeça:

> Em uma palestra proferida no Curso de Informações na Escola Superior de Guerra (ESG) em 1970, intitulada Espionagem nas informações, o palestrante trazia uma nova e poderosa arma que em breve seria a grande revolução nos

> meios de comunicação sigilosos. Não se tratava de avançados equipamentos tecnológicos, ou supercomputadores a serviço dos agentes secretos, então em formação. O novo recurso em questão era a telepatia (Samways, 2013, p. 84)

Novamente, "Apesar de você", sintetiza os efeitos psicológicos e sociais dessa lógica de suspeição:

> A minha gente hoje anda
> Falando de lado
> E olhando pro chão, viu

Essa sensação constante de medo e vigilância foi tanto tema, como título de uma canção de Taiguara: "O Medo" (1971).

> O que seria de mim
> Se eu não tivesse o meu mundo
> Largado nu nesse aqui
> Que só me deu esse medo

O único registro desta canção foi feito em um festival universitário, à época, um local propício para uma canção com este tema. No começo do fonograma pode-se ouvir Taiguara tentando levantar a moral dos estudantes, exaltando a corajosa tentativa de retomar a mobilização artística e reanimar o espírito crítico da música popular brasileira. Para cantores como Taiguara, Tom Zé, Walter Franco, e outros que ficavam à margem da indústria fonográfica — e mesmo aqueles mais estabelecidos como Chico Buarque e Gilberto Gil —, os festivais universitários eram um meio de manter-se trabalhando. E eram nesses espaços onde o medo era constante.

> O trabalho desses agentes, que vigiavam com a mesma intensidade subversivos políticos e indivíduos moralmente 'desviantes' (usuários de drogas, adeptos de práticas sexuais não convencionais), revela a influência exercida por valores da cultura conservadora sobre os integrantes das comunidades de informação e segurança. Vale destacar que eles apresentavam disposição anticomunista típica das forças de segurança e repressão brasileiras, mantendo-se vigilantes mesmo num quadro de evidente declínio dos partidos comunistas. A atuação das ASI revela verdadeira obsessão em impedir a infiltração comunista e soviética nas universidades, dedicando-se, por exemplo, a monitorar o ensino de russo nas instituições brasileiras e a vigiar os estudantes retornados da URSS com diplomas obtidos naquele país (Motta, 2008, p. 45)

Segundo Marcos Napolitano, a "partir de 1971, os shows do chamado 'Circuito Universitário' passam a ocupar a maior parte dos informes e relatórios", observando particularmente a atuação de artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e Ivan Lins (Napolitano, 2004, p. 108). Filho do almirante Geraldo Lins, Ivan cursava Química quando se juntou aos estudantes na ocupação da reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 20 de junho de 1968. Os militares invadiram o prédio, localizado na Praia Vermelha no Rio de Janeiro,

expulsando os estudantes com o uso de bombas de gás, cassetetes e toda sorte de agressão. Do lado de fora, a universidade estava completamente cercada. Mais de 2 mil estudantes foram detidos. A sede do Botafogo de Futebol e Regatas, vizinha da universidade, foi invadida, depredada e transformada em uma prisão provisória. Ivan Lins, entretanto, havia escapado.

> Eu me joguei embaixo de um caminhão. Já estava escurecendo. Imagina o medo que eu sentia. Esse coronel mandou um mensageiro para dentro da reitoria com uma lista de nomes, uns cinco, que tiveram uma espécie de salvo-conduto. Entramos em um fusquinha e passamos em frente à sede do Botafogo, para onde um grupo de estudantes havia sido levado. Aí passei a desconfiar que meu pai tinha feito aquilo, me livrado daquela situação. Nessa época, todos sabiam que estavam dando porrada, torturando brasileiros" (Lins apud Pimentel & McGill, 2021, p. 53)

Lins começa sua carreira junto ao Movimento Artístico Universitário (MAU), do qual também fizeram parte Gonzaguinha, Aldir Blanc, César Costa Filho, Sílvio da Silva Júnior, Sidney Mattos, Cláudio Cartier, Otávio Bonfá, Márcio Proença, Paulo Emílio, Cláudio Tolomei, Marco Aurélio, Sidney Matos, Ronaldo Monteiro dos Santos e Ivan Wrigg. Em 1970 torna-se membro fixo do programa "*Som Livre Exportação*" da Rede Globo, ao lado de Elis Regina. Ivan foi alvo de críticas por sua canção "O amor é o meu país" (1970), tida como alienada e até mesmo adesista (Lopes, 2008, p. 6; Scoville, 2007, p. 4). Em 1974 a carreira de Ivan Lins toma um rumo que o aproxima do engajamento político (Scoville, 2007, p. 7; Lopes, 2008, p. 7). A canção "Abre alas" (1974), cujo título é uma referência à famosa obra de Chiquinha Gonzaga, expressa a saudade de um tempo em que a alegria não deveria ser remediada para se evitar a tristeza excessiva:

> Encoste essa porta que a nossa conversa
> Não pode vazar
> A vida não era assim, não era assim
> Bandeira arriada, folia guardada
> Pra não se usar
> A festa não era assim, não era assim

Mas o que nos chama atenção é como ela transmite a sensação de estar sendo vigiado. Os versos "encoste essa porta que a nossa conversa não pode vazar" é emblemática quanto aos efeitos dessa repressão internalizada que se degenera em uma "cultura do medo". Segundo Maria Helena Alves:

> A evidência da repressão de Estado criou uma 'cultura do medo' na qual a participação política equiparou-se ao risco real de prisão e consequente tortura e coibiu a participação em atividadesde oposição comunitária, sindical ou política. Esta cultura do medo tinha três importantes componentes psicológicos: o primeiro era o silêncio imposto à sociedade pela rigorosa censura (...). Este silêncio imposto, provocou profundo sentimento de isolamento naqueles que sofriam diretamente a repressão e/ou exploração econômica. (...) Amplos setores da

> população viram-se marginalizados e isolados de outros segmentos que poderiam oferecer-lhes apoio e ajuda. (...). Parecia impossível enfrentar o poder do Estado. Um sentimento de total desesperança passou a prevalecer na sociedade (...). Silêncio, isolamento e descrença eram os fortes elementos dissuasivos da 'cultura do medo' (Alves, 2005, p. 205)

Na já citada entrevista de Chico Buarque para Ana Maria Bahiana, podemos ver o compositor negar a "autocensura" ao mesmo tempo em que relata a frustração de não conseguir trabalhar livremente. "Mal Secreto" (1972) de Jards Macalé, tematiza o convívio do compositor com essa força disciplinadora que se impõe pelo medo. Na canção, o personagem rejeita a necessidade de um reforço disciplinar por já "saber" sofrer sozinho. Ele também exibe uma dupla personalidade: de um lado, não corre ou conversa, fica calado, parado, quieto; devidamente comportado, com seus medos e dores propriamente mascarados e massacrados.

> Não choro
> Meu segredo é que sou rapaz esforçado
> Fico parado, calado, quieto
> Não corro, não choro, não verso
> Massacro meu medo
> Mascaro minha dor, já sei sofrer
> Não preciso de gente que me oriente
> Se você me perguntar, como vai?
> Respondo sempre igual: Tudo legal

Por outro lado, em particular, ele permite o aflorar todas angústias e sofrimentos que o leva ao momento catártico da canção:

> Mas quando você vai embora
> Movo meu rosto no espelho
> Minha alma chora
> Vejo o Rio de Janeiro
> Comovo, não salvo, não mudo
> Meu sujo olho vermelho
> Não fico parado, não fico calado, não fico quieto
> Corro, choro, converso
> E tudo mais jogo num verso
> Intitulado 'Mal secreto'

Essa lógica de suspeição se estendia ao campo da moralidade e dos costumes. Voltando em "O que será (à flor da terra)", vemos a menção aos bandidos, meretrizes e desvalidos alude à doutrina de "guerra revolucionária", que os via como parte de uma conspiração subversiva.

> O que será, que será?
> Que vive nas idéias desses amantes
> Que cantam os poetas mais delirantes
> Que juram os profetas embriagados
> Que está na romaria dos mutilados
> Que está na fantasia dos infelizes

> Que está no dia a dia das meretrizes
> No plano dos bandidos, dos desvalidos
> Em todos os sentidos
> Será, que será?
> O que não tem decência nem nunca terá
> O que não tem censura nem nunca terá
> O que não faz sentido

O inquisidor da canção parece se questionar o que será que torna esse povo tão incorrigivelmente alegre, espontâneo, avesso a rígidas condutas morais e de comportamento. O que será capaz de impedir os risos de desafiar, os meninos de desembestar e os destinos de se encontrar? Que não tem governo, vergonha ou juízo. Que não tem censura, e que não tem decência[45]. Chico Buarque parece aludir ao temor dos militares de que esse caráter culturalmente subversivo do povo brasileiro ("a flor da terra") fosse utilizado como meio para uma virada política:

> Com o avanço dos meios de comunicação e com a expansão da televisão e do cinema, os setores anticomunistas entendiam que os subversivos estariam se apropriando de armas psicológicas para conquistar corações e mentes, buscando também debilitar a juventude através do incentivo ao consumo de drogas e pregando o amor livre. (...) A política, os tóxicos e a pornografia eram então considerados vírus que ameaçavam não somente a estrutura militar, mas também o mundo ocidental como um todo. Esses vírus seriam agentes transmissores das doenças propagadas pelo comunismo internacional (Samways, 2013, p. 92)

Como nos lembra Carlos Fico, a "velha noção de 'crise moral' foi um dos motes utilizados pelos golpistas de 64 para justificar sua ação (Fico, 2001, p. 149). Evidentemente a promessa de limpeza moral não se limitava apenas aos costumes, mas também à política. Ou ao menos assim consta no Ato Institucional n.º 1, que segundo o próprio documento:

> (...) se destina a assegurar ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de **reconstrução econômica, financeira, política e moral** do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa Pátria (grifos nossos)[46]

No entanto, uma dessas frentes de combate estava inviabilizada, uma vez que o financiamento da repressão era feito tanto com verba pública, como por "doações" privadas vindas de nomes como Otávio Frias Filho, proprietário do Grupo Folha; Henning Boilesen do Grupo Ultra; a empresa White Martins; a empreiteira Camargo Corrêa, assim como de governos estaduais, da elite rural, do jogo do bicho e do governo dos Estados Unidos (Quadrado, 2014, pp. 104-105). Não sendo o caso de combater *este* tipo de corrupção, o

[45] Coincidência ou não, o pai do compositor era uma referência notória sobre o assunto.
Ver capítulo 5 - O homem cordial, em HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 26º ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1995

[46] Ato Institucional nº 1 de 9 de abril de 1964. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm (Último acesso: 01/06/2024)

regime parece ter focado no combate da corrupção "moral". Com base no conceito de "guerra revolucionária" associado ao uso tático da "guerra psicológica", a bandeira do moralismo se confundia com a da segurança nacional. Novamente, o AI-1 acusava o governo deposto de querer "bolchevizar o país". A restauração da moralidade, ao fim e ao cabo, implicava na doutrina de "guerra revolucionária" que associava qualquer desvio ético, moral ou de conduta a um ato subversivo:

> A acusação infundada de 'desvio' sexual também era usada para 'confirmar' a inculpação de comunista, de subversivo ou de corrupto. Deste modo, para a comunidade de informações, agrava a situação de um suspeito supô-lo envolvido em atividades sexuais não usuais. Medidas duras de repressão foram recomendadas a um brasileiro acusado de comunismo, pois, como sugeria imprudentemente uma informação, o suspeito também seria um 'pederasta passivo'. (...) Tido como tema explosivo, sexo sempre foi utilizado pela espionagem paradesqualificar o 'inimigo'. No caso da espionagem militar, não surpreende que o adultério e o homossexualismo (sic) tenham sido considerados práticas desabonadoras – tendo em vista a imagem dos militares como moralmente corretos e viris, tipicamente propagada por eles próprios (Fico, 2001, p. 102)

Tom Zé, crítico do conservadorismo moral do regime desde seu primeiro disco, sintetiza a questão política com a questão moral em "Senhor Cidadão" (1972). O arranjo possui um coro que responde à voz principal e cuja dissincronia remete aos rituais de uma missa católica. Tão notório quanto o envolvimento de membros das comunidades eclesiásticas de base na resistência ao regime foi o apoio de setores conservadores da Igreja ao golpe militar de 1964. Assim demonstram as inúmeras "Marcha com Deus pela Liberdade" que ocorreram entre 19 de março e 8 de junho de 1964, em diversas cidades do Brasil (Fico, 2014, pp. 124-128).

> Senhor cidadão
> Me diga por quê
> Você anda tão triste?
> (Tão triste)
> Não pode ter nenhum amigo
> (Senhor cidadão)
> Na briga eterna do teu mundo
> (Senhor cidadão)
> Tem que ferir ou ser ferido
> (Senhor cidadão)
> O cidadão, que vida amarga
> (Que vida amarga)

O diálogo que a canção tenta estabelecer com o "senhor cidadão" é uma crítica à postura agressiva, individualista, e acima de tudo, moralista; que o obriga "ferir ou ser ferido", não ter nenhum amigo, com dentes que fazem senão morder. Ao que o coral pontua com sarcasmo e desprezo: "que vida amarga!".

Em 1974, Alceu Valença lançou seu primeiro disco "*Molhado de Suor*", que contava com a canção "Cabelos longos", tematizada em cima de uma suspeita: "Eu desconfio dos cabelos longos de sua cabeça se você deixou crescer de um ano pra cá". Para Júlio Lima (2021), a desconfiança pode ser interpretada de três formas: a primeira como uma crítica ao modismo *hippie*. A primeira parte da canção, majoritariamente em voz e violão, é mais tranquila, nos remetendo a essa interpretação.

> Eu desconfio dos cabelos longos de sua cabeça
> Se você deixou crescer de um ano pra cá
> Eu desconfio da sua cabeça
> Eu desconfio no sentido estrito
> Eu desconfio no sentido lato
> Eu desconfio dos cabelos longos
> Eu desconfio do diabo a quatro

Na parte seguinte, com um arranjo mais pesado e um canto mais grave, remete à leitura de uma voz conservadora que desconfia dos "cabeludos subversivos". A partir daí os instrumentos começam a ficar mais altos, a guitarra mais distorcida, a bateria mais agressiva. O clima tenso nos leva à terceira interpretação: o cabeludo que desconfia de outros cabeludos, possivelmente infiltrados, que se apropriaram do visual para investigar os chamados subversivos (Lima, 2021, p. 76). Diversos relatos contam sobre o uso de cabelos longos como um disfarce dos militares para se infiltrar entre grupos de jovens militantes, universitários e artistas (Viz Quadrat, 2012, p. 39; Godoy, 2014, p. 139). Alceu viveu pessoalmente um encontro com um desses agentes.

> No meio da conversa, outro amigo do Leblon surge com a notícia da prisão de Manuel Messias. Alceu, então, percebeu que também estava no pacote, mas por qual motivo? 'Uns dias antes desse episódio, a gente tinha ido a um bar, eu, o Carlos Fernando e mais uns dois amigos. Tinha um outro barbudinho de cabelos longos, todos tínhamos, que se aproximou, se passou por doidão. Naquele momento percebi que aquilo tinha sido uma investigação. Quando fiz a conexão, dei um pulo, desci nove andares e fui correndo pela praia até a Rua Gustavo Sampaio, 390, no Leme, onde morava a mãe da minha mulher à época. Me escondi lá por três dias, até Carlos Fernando sair e me acalmar. Eles queriam apenas o Manuel'(Pimentel & McGill, 2021, p. 184)

O envolvimento de Manuel Messias com organizações políticas não fica claro no relato de Alceu. Mas como vimos, a mínima suspeita seria o suficiente para adicionar mais um nome aos relatórios. O relato de Alceu é interessante por mostrar que a sensação de vigilância não se restringia aos espaços universitários ou de militância política. Segundo Beth Carvalho, lembrando do dia do golpe de 1º de abril de 1964, relata que essa sensação se instalou desde os primeiros momentos da ditadura:

> A gente já tinha medo, já não dava para sentar em um bar e conversar normalmente. Muitas vezes aparecia algum desconhecido puxando conversa,

> pedindo para sentar à mesa, mas a turma já percebia que era um dedo-duro e a conversa mudava. Tinha alcaguete em todos os lugares, tinham os oficiais e os por vocação (Carvalho apud Pimentel & McGill, 2021, p. 244)

Stanley Rodrigues (op. cit, pp. 72981-72982) inclui em seu artigo o chamado "Decálogo da Segurança" com diretrizes para a coleta de informações por parte dos civis. Por exemplo, informar às autoridades, sob garantia de anonimato, caso um novo morador se mude para o seu edifício ou quarteirão. Algumas orientações são contraditórias como jamais receber ninguém em casa, nem mesmo a polícia, sem identificação prévia. Contudo, o mesmo texto avisa que o "documento também pode ser falso". Outras, como manter-se na escuta e informar "a polícia ou o quartel mais próximo" sempre que encontrar uma linha cruzada, beiram o ridículo, fazendo esse decálogo parecer um "manual do fofoqueiro". Em "Papo Furado" (1970), Paulinho da Viola canta sobre um sujeito que certamente aderiu a tais orientações.

> Existe lá perto de casa um cara
> Seu nome eu não quero dizer
> Que tem a mania muito devagar
> De correr e contar
> Tudo aquilo que ouve e que vê
> Mas a moçada já sabe de tudo
> Quando ele chega e quer ficar ligado
> Às vezes um papo que era legal
> Tem até que ficar furado

Coincidência ou não, este samba foi lançado no mesmo ano de criação do sistema DOI-CODI. Outra canção de Paulinho que tematiza o medo de se expressar livremente por conta da vigilância é "Sinal fechado" (1969). Primeiro sucesso do compositor, foi a canção que o levou à vitória no V Festival de MPB da TV Record.

> Olá, como vai?
> Eu vou indo e você, tudo bem?
> Tudo bem eu vou indo correndo
> Pegar meu lugar no futuro, e você?
> Tudo bem, eu vou indo em busca
> De um sono tranquilo, quem sabe
> Quanto tempo, pois é
> Quanto tempo?
> Me perdoe a pressa
> É a alma dos nossos negócios
> Oh! Não tem de quê
> Eu também só ando a cem
> Quando é que você telefona?
> Precisamos nos ver por aí
> Pra semana, prometo talvez nos vejamos
> Quem sabe?
> Quanto tempo?
> Pois é, quanto tempo?

Curiosamente, trata-se de uma canção sem refrão, com um arranjo econômico e um andamento lento — algo muito distinto dos padrões das outras canções vencedoras de festivais como “Disparada” (1966) ou “Ponteio” (1967). A dissonância que Paulinho buscou para a harmonia cria uma sensação de desconforto e tensão que só são interrompidos pelo silêncio típico desses encontros inesperados: “Fiz uso de melodia simples, de harmonia simples, onde acrescentei a todos os acordes uma segunda menor, buscando o clima angustiante vivido pelos personagens” (Paulinho da Viola apud Máximo, 2002, p. 88). Segundo Roberto José Bozzetti Navarro:

> ‘Sinal fechado’ tornou-se praticamente uma canção ícone dos anos de chumbo por sua estrutura poética, de uma letra estruturada como um diálogo/monólogo sobre o incomunicável (...). Na estrutura musical propriamente dita, se seria exagero dizer que estamos diante de uma ‘antimelodia’, o que percebemos ao ouvi-la é a ausência de uma célula rítmica claramente perceptível – essa célula rítmica que falta é, obviamente, a do samba (Navarro, 2016, p. 122)

O que nos chama mais atenção é o uso do silêncio, pois ele pode ser interpretado de duas maneiras distintas: é possível associar o silêncio àquela falta de assunto um tanto constrangedora, embora muito comum, em encontros espontâneos entre duas pessoas na rua. No entanto, é a tensão geral da música, especialmente nos versos que mencionam sede, tranquilidade, sumiço e lembrança, que confere ao silêncio um significado adicional, relacionado à repressão e à autovigilância.

> Aquela imagem do desespero dele tentando se comunicar com o amigo, a falta de comunicação cotidiana e, principalmente, o momento que o país vivia após o AI-5 foram o ponto de partida para uma das músicas mais representativas daquele momento e do próprio cancioneiro nacional: ‘Sinal fechado’ (Pimentel & McGill, 2021, p. 207)

Os versos a seguir passam a sensação de alguém que desconversa com medo de falar o que deseja, cuidado básico em tempos de vigilância sistemática.

> Tanta coisa que eu tinha a dizer
> Mas eu sumi na poeira das ruas
> Eu também tenho algo a dizer
> Mas me foge a lembrança
> Por favor, telefone, eu preciso
> Beber alguma coisa, rapidamente
> Pra semana
> O sinal
> Eu procuro você
> Vai abrir, vai abrir
> Prometo, não esqueço
> Por favor, não esqueça, não esqueça, não esqueça
> Adeus

Não se pode ignorar, no entanto, que essa frase é uma resposta ao verso anterior: “Tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas”. Em depoimento à CNV

em 15 de agosto de 2013, José Alves Neto relata os nove anos que sua irmã Jessie Jane passou presa, sendo dois em isolamento:

> Para vocês terem ideia, a minha irmã foi, a Jessie Jane, foi condenada a 30 anos de cadeia e ficou dois anos incomunicável, absolutamente incomunicável. Inclusive, quando ela saiu da incomunicabilidade, ela me escreveu uma carta dizendo que ela falava demais. Porque ela há dois anos não falava, não falava com ninguém, então, o dia que ela foi para a cela, ela falava 24 horas por dia que ninguém aguentava mais ela (Brasil, 2014, p. 316)

A prisão sumária, a incomunicabilidade e o desaparecimento foram formas convenientes que o regime encontrou para fazer o que quisesse com seus presos políticos (Brasil, 2014, p. 315). Os militares sistematicamente mentiam sobre a localização dos presos. Carlos Alberto Soares de Freitas, dirigente da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), informou sua prisão à família por meio de uma carta anônima, orientando como tentar encontrá-lo: “Esta carta só lhes será enviada se eu estiver preso. A forma como lhes chegou não importa” (Brasil, 2014, p. 318).

Os versos de “Pesadelo” — “você me prende vivo, eu escapo morto” — ganham um sentido menos heróico quando ouvimos relatos como os de Geraldo Azevedo. O compositor havia sido preso duas vezes: a primeira no CENIMAR da Ilha das Flores (Pimentel & McGill, 2021, p. 174) e a segunda no DOI-CODI na Rua Barão de Mesquita, ambas no Rio de Janeiro. Além das torturas e de ser forçado a performar para seus algozes, o compositor presenciou a morte do líder sindical Armando Fructuoso. Ao sair da prisão, o compositor tomou um susto ao deparar-se com cartazes onde o rosto de Fructuoso surgia sob a condição de “procurado” (Pimentel & McGill, 2021, pp. 176-177). Uma denúncia feita por presos políticos de São Paulo ao Conselho Federal da OAB, 1975 relata que “nossos familiares ficam a bater de porta em porta, do DOI-CODI para o DOPS, para o QG do Exército, sempre a receberem a resposta de que não existe nenhum preso com o nome reclamado” (Brasil, 2014, p. 315). Em “Acorda, amor” de Chico Buarque, o tom cômico da canção dá espaço ao tom dramático da realidade. Prevendo seu iminente desaparecimento, o personagem diz à sua amada:

> 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 terceiro volume do relatório produzido pela Comissão Nacional da Verdade aponta o nome de 434 mortos e desaparecidos políticos que dão concretude e gravidade aos versos "como é difícil acordar calado se na calada da noite eu me dano". Dentre eles, o jornalista e advogado Orlando Bomfim, vítima da Operação Radar que em 1975 visava a aniquilação do PCB (Brasil, 2014, p. 1790). Segundo o ex-sargento Marival Chaves Dias do Canto, agente do DOI-CODI de São Paulo, Bomfim teria sido morto e seu corpo jogado no rio Avaré. A família contesta: "é tudo mentira[47]". A CNV concorda com a família:

> Diante das investigações realizadas, conclui-se que Orlando da Silva Rosa Bomfim Júnior foi preso ilegalmente, torturado e morto em dependências policiais do Estado brasileiro, em contexto de sistemáticas violações de direitos humanos promovidas pela ditadura militar implantada no país a partir de abril de 1964. Ele é considerado desaparecido tendo em vista que seus restos mortais não foram localizados e plenamente identificados. Recomenda-se a retificação da certidão de óbito de Orlando da Silva Rosa Bomfim Júnior, assim como a continuidade das investigações sobre as circunstâncias do caso, para a localização de seus restos mortais, identificação e responsabilização dos demais agentes envolvidos (Brasil, 2014, p. 1793)

Em carta endereçada ao presidente da República, general Emílio Garrastazu Médici, o pai de Rui Osvaldo Aguiar Pfützenreuter escreveu: "Nada quebrou a frieza dos funcionários, nenhum deles, e todos sabiam da via crucis em que havia se transformado minha vida, nenhum deles se dignou a dizer uma orientação para localizá-lo, nada." Seu filho estava sepultado no Cemitério de Perus, em São Paulo (Brasil, 2014, p. 318).

A família de Chael Charles Schreier, militante da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), recebeu o corpo junto a um laudo cadavérico relatando a causa da morte como uma parada cardíaca resultante dos graves ferimentos decorrentes de uma troca de tiros. Sendo de origem judaica, a família percebeu durante o ritual de lavagem do corpo que Chael não apresentava nenhuma perfuração, "sendo evidentes, por outro lado, marcas de tortura" (Brasil, 2014, p. 347) — "tanta mentira, tanta força bruta".

No refrão de "Senhor cidadão", Tom Zé parece querer entender os limites daquele monstro:

> Oh, senhor cidadão
> Eu quero saber, eu quero saber
> Com quantos quilos de medo
> Com quantos quilos de medo
> Se faz uma tradição?
> Oh, senhor cidadão
> Eu quero saber, eu quero saber
> Com quantas mortes no peito

[47] Resposta do bisneto de Orlando, Vinicius Bomfim, ao autor da pesquisa.

> Com quantas mortes no peito
> Se faz a seriedade?

Desde o golpe de 1964, o Estado brasileiro passou a empregar sistematicamente a tortura, tanto como método de coleta de informações e obtenção de confissões quanto como estratégia de intimidação para disseminar o medo. A tortura deixou de se restringir aos métodos violentos já empregados pela polícia contra presos comuns e se sofisticou, tornando-se a essência do sistema militar de repressão política. Esse sistema se baseava nos argumentos da supremacia da segurança nacional e da existência de uma guerra contra o terrorismo (Brasil, 2014, p. 343). E isto não era, de forma alguma, um segredo de Estado. As denúncias apresentadas ainda em 1964 contra a "Operação Limpeza" foram, segundo Maria Helena Moreira Alves (2005), uma das primeiras mobilizações públicas com fins de trazer à luz as práticas de tortura. Ao longo de todo regime, a coluna do jornalista Carlos Castello Branco tratou do tema publicamente:

> O jornalista descrevia os tipos de violações e, em seguida, explicava ao leitor como devem agir os agentes da lei em um Estado de direito, apresentava os casos e os princípios jurídicos, procurando definir os direitos do cidadão e os deveres do Estado. Em várias colunas contestou declarações e notas do ministro da Justiça como as de que não havia presos políticos no Brasil e enumerava uma série de violações de direitos humanos em curso cometidas pelo Estado (Grinberg, 2019, p. 60)

Flamarion Marués (2011) analisa uma série de livros, documentais e de ficção, que trouxeram a público o tema da tortura. Em 1966, Márcio Moreira Alves publicou "*Torturas e torturados*". Em 1971, "*Bar Don Juan*" de Antonio Callado. Em 1972 a Anistia Internacional publica um relatório sistemático sobre as violações de direitos, com foco especial na tortura. Em 1973, Lygia Fagundes Telles lança "*As meninas*". Em 1974, Marcos Freire publica denúncias sobre o desaparecimento do deputado Rubens Paiva em "*Oposição no Brasil*". Também em 1974, o romance "*Brasil Zero*", de Ignácio de Loyola Brandão. No mesmo ano, o 20º volume da coleção *História da República Brasileira*, do historiador Hélio Silva, com o título "*Dos Governos Militares*" – 1969-1974 (São Paulo, Editora Três). "Publicado em 1975, foi retirado das bancas e livrarias pela censura por tratar, entre as páginas 132 a 136, da morte de Stuart Edgar Angel" (Maués, 2011, p. 54). Esse levantamento realizado por Marués nos ajuda a ter uma noção do volume de informações sobre censura que circulavam na sociedade.

> É importante notar que o tema da política sistemática de tortura a presos políticos durante a ditadura – promovida e realizada por membros do governo,militares, policiais e civis, em dependências oficiais e extraoficiais – era ainda conhecido por uma parcela relativamente pequena da sociedade. Ou melhor, a maior parte da

> sociedade não dispunha de relatos tão detalhados sobre essas práticas com as fornecidas pelas obras analisadas. Assim, os livros colaboraram para que este tema tão importante – e tão sensível para os militares, muitos dos quais negam até hoje quetenha existido tortura – entrasse na pauta do debate político nacional (Maués, 2011, p. 58)

O relatório da CNV contabilizou aproximadamente 24 tipos diferentes de violência física nas sessões de tortura. Nossas análises conseguiram identificar representações de algumas destas práticas nas canções dos anos de chumbo. "Xaxados e Perdidos" (1973), de Walter Franco, por exemplo, é vista por Herom Vargas como uma reação à repressão e à censura (Vargas, 2010, p. 206).

> Eu mergulho
> Bem profundo
> Pra não perder
> Um minuto
> Um segundo
> Pra não perder
> (...)
> Aquilo tudo
> Que eu desconheço
> Se tá xaxado
> Num tá perdido
> Se eu tô com ele
> Ele tá comigo

Chama atenção o susto provocado pelo uso repentino de um filtro de frequências graves. Esse recurso faz o ouvinte sentir como se tivesse sido encapuzado e capturado. Diversos relatos dão conta do uso de capuz nas prisões executadas durante a ditadura. Segundo o relatório da CNV, "cada turma operacional do DOI deveria portar consigo um par de óculos escuros, pintados de preto, ou capuz, para impedir a visão do prisioneiro, de forma que não identificasse para onde foi levado" (Brasil, 2014, p. 142). Em uma das famosas Colunas do Castello, o jornalista afirmava que o "capuz tornou-se um instrumento comum", indistinguível em prisões ou sequestros (Castello Branco apud Grinberg, 2019, p. 61). Voltando à canção de Walter Franco, após esse susto é possível ouvir apenas as frequências graves da canção, como se o ouvinte estivesse em um porão. Ottoni Guimarães Fernandes Júnior, militante da Ação Libertadora Nacional, relata ter sido levado "para um quarto embaixo da casa" onde ocorriam as sessões de tortura (Brasil, 2014, p. 369). Nas instalações do DOPS de São Paulo existia uma cela entre o segundo e o terceiro andar, exclusiva para os presos sob responsabilidade do delegado Sérgio Paranhos Fleury (Brasil, 2014, p. 167). Criméia Alice Schmidt de Almeida relata que era obrigada a descer as escadas encapuzada sob golpes e murros na cabeça (Brasil, 2014, p. 368). E haviam ainda as solitárias, também conhecidas como "surdas":

> Eu sempre ficava isolada. Na cela de castigo, na 'surda' da penitenciária de mulheres, eu fiquei cinco meses ali, isolada. Cinco meses completamente isolada. Só saía dali para fazer depoimento. (...) O próprio diretor da penitenciária falou: 'Não, ela agüenta isso! Ela teve treinamento em Cuba'. Porque ainda não tinha acontecido isso, uma pessoa ficar cinco meses lá e não enlouquecer! Mas quando você tem certeza daquilo que você está fazendo, você encontra mecanismos de defesa. É incrível como você mobiliza força que você não sabe que tem! (Nahas apud Silva, 2012, p. 5)

Além disso, o título tem um pequeno trocadilho entre o arranjo de xaxado com os famosos setores de achados e perdidos, talvez em alusão aos desaparecidos. Há também um sentido de companheirismo nos versos "se eu to com ele, ele tá comigo", que alguns presos relataram. Foi o caso de Ivan Seixas, que ingressou aos 15 anos no Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT), organização na qual atuava seu pai, Joaquim Alencar de Seixas. Ambos foram presos pela Operação Bandeirantes (Silva, 2012, p. 3).

> Eles voltaram espumando (...) e eu aproveitei a fúria deles para passar um recado para o companheiro que estava ali, que era o meu pai. Porque ali não era pai e filho, eram dois militantes. E quando você tem uma situação dessa, o militante que fraquejar ou vacilar enfraquece o outro. (...) Eu precisava dizer ao meu pai que estava tudo bem, que eu não 'abri' ninguém. (...) E quando os caras chegaram rasgando a minha roupa, eu falei pro meu pai ouvir: 'Claro que era ponto frio,seus babacas! Vocês acham que eu ia entregar um companheiro pra vocês matarem?'. (...) Foi um modo que eu arrumei de eu dominar os caras (Seixas apud Silva, 2012, p. 3)

Já os versos "aquilo tudo que eu desconheço" são de algum modo uma alusão ao interrogatório; assim como "Todos os olhos" de Tom Zé, onde os refrões afirmam repetidamente "eu sou inocente / eu não sei de nada". Outra canção de Walter Franco, "Misturação" (1973), traz alguns versos que também encontram paralelos nas técnicas de tortura relatadas posteriormente:

> O raciocínio lento
> O poço, pensamento
> O olho, orifício
> O passo, precipício
> Eu quero que esse teto caia
> Eu quero que esse afeto saia
> (...)
> Em vermelho natural
> No rosto e no lençol
> Com gosto de água e sal
> Misturando o bem e o mal

Segundo depoimento colhido pela Comissão Nacional da Verdade, os agentes injetavam medicações com objetivo de sedar suas vítimas, deixando-as com "o raciocínio lento" e mais suscetíveis aos interrogatórios:

> Até que teve uma hora que eles disseram: 'Não, vamos dar um soro da verdade para ela'. Eu já tinha lido, sabia que não existia este soro da verdade, mas eles me

> deram uma injeção que você já fica mais grogue, eu sabia que não existia o tal soro da verdade, sabia que isto era uma mentira, mas na época tinha este mito de que existiria um soro que você aplicava nas pessoas e a pessoa falava tudo. Era um analgésico, uma coisa que colocavam para você ficar mais dopada. Eles aplicavam isto em mim (Pandolfi apud Brasil, 2014, p. 370)

Os versos "Em vermelho natural, no rosto e no lençol" parecem representar o sangue, que segundo depoimento de Dilma Rousseff, impregnavam os objetos e ambientes:

> E lembro também perfeitamente que me botaram numa cela. Muito estranho. Uma porção de mulheres. Tinha uma menina grávida que perguntou meu nome. Eu dei meu nome verdadeiro. Ela disse: 'Xi, você está ferrada'. Foi o meu primeiro contato com o esperar. A pior coisa que tem na tortura é esperar, esperar para apanhar. Eu senti ali que a barra era pesada. E foi. Também estou me lembrando muito bem do chão do banheiro, do azulejo branco. Porque vai formando crosta de sangue, sujeira, você fica com um cheiro (Rousseff apud Brasil, 2014, p. 130)

Já os versos "...com gosto de água e sal" nos remetem ao seguinte relato sobre o uso de choques elétricos:

> Conforme a carta dos presos políticos em São Paulo à OAB, a cadeira do dragão: É semelhante a uma "cadeira elétrica". Constitui-se por uma poltrona de madeira, revestida com folha de zinco. O torturado é sentado nu, tendo seus pulsos amarrados aos braços da cadeira, as pernas forçadas para baixo e presas por uma trava. Ao ser ligada a corrente elétrica, os choques atingem todo o corpo, principalmente nádegas e testículos; as pernas se ferem batendo na trava que as prende. Além disso, há sevícias complementares: 'capacete elétrico' (balde de metal enfiado na cabeça e onde se aplicam descargas elétricas); jogar água no corpo para aumentar a intensidade do choque; obrigar a comer sal, que, além de agravar o choque, provoca intensa sede e faz arder a língua já cortada pelos dentes; tudo acompanhado de pancadas generalizadas (Maurício Paiva apud Brasil, 2014, p. 367

A imagem da sede está tanto em "Misturação", como em "Sinal fechado" ("por favor, telefone, eu preciso beber alguma coisa rapidamente"). Além disso, remete à prática de forçar o preso a beber salmoura (Brasil, 2014, p. 375) representada também em "O que Será (à flor da pele)" ("que é feito uma aguardente que não sacia"). Esta última canção pode ser tida como a mais encantadora e, ao mesmo tempo mais aterrorizante canção sobre tortura. A forma como Chico verbaliza o sofrimento é tão poética quanto angustiante; porém jamais fantasiosa ou exagerada. Muito do que está descrito nas estrofes pode ser encontrado nos mais diversos relatos colhidos tanto pelo projeto "*Brasil: Nunca mais*", quanto pela Comissão Nacional da Verdade, comissões estaduais e comissões de anistia que ocorrem desde o fim da ditadura.

> O que será que me dá
> Que me bole por dentro, será que me dá
> Que brota à flor da pele, será que me dá
> E que me sobe às faces e me faz corar
> E que me salta aos olhos a me atraiçoar

> E que me aperta o peito e me faz confessar
> O que não tem mais jeito de dissimular
> E que nem é direito ninguém recusar
> E que me faz mendigo, me faz suplicar
> O que não tem medida, nem nunca terá
> O que não tem remédio, nem nunca terá
> O que não tem receita

O verso que remete ao título (“que brota à flor da pele”), pode ser interpretada tanto como as sequelas físicas da tortura como a práticas específicas de injeções subcutâneas de éter, que além de dores lancinantes ocasionavam “necrosamento dos tecidos atingidos, cuja extensão depende da área alcançada” (Brasil, 2014, p. 370). Já a sequência “que me sobe às faces e me faz corar. E que me salta aos olhos a me atraiçoar” nos remetem ao uso de choques elétricos:

> A tortura por choque elétrico, conforme a carta dos presos políticos em São Paulo à OAB: É a aplicação de descargas elétricas em várias partes do corpo do torturado, preferencialmente nas partes mais sensíveis, como, por exemplo, no pênis e ânus, amarrando-se um polo no primeiro e introduzindo-se outro no segundo; ou amarrando-se um polo nos testículos e outro no ouvido; ou ainda, nos dedos dos pés e mãos, na língua etc (Brasil, 2014, p. 366)

Já o verso “que me perturba o sono, será que me dá” pode ser interpretado pelo depoimento de Antônio Roberto Espinosa que relata o “uso tático” do sono:

> Como eram duas as salas de tortura, e nós éramos três, eles colocavam um em cada sala, pra tomar sessões de choque; uma das salas tinha o pau de arara, pra pendurar no pau de arara, e o outro ficava sentado, era bem do lado, quem sentasse nessa cadeira ouvia os que estavam sendo torturados. Era uma maneira que eles utilizavam para que aquele que estivesse esperando se autotorturasse, ficasse imaginando, ficasse configurando na sua cabeça o que aconteceria com ele. (...) Decidi: ‘Só tem uma forma de fazer isso: dormir’. Então encostei nessa coluna e disse: ‘Bom, é sua obrigação revolucionária, obrigação moral de dormir’. Aí eu dormi. (...) Porque, enquanto eu dormia, podia sonhar. Eu estava na praia, eu estava continuando a fazer as coisas, estava entrando em quartéis, tomando os quartéis, levando as armas que deveriam estar em poder do povo. Aprendi a dormir (Espinosa apud Brasil, 2014, p. 278)

Os versos “e que me aperta o peito e me faz confessar o que não tem mais jeito de dissimular, e que nem é direito ninguém recusar” nos remetem ao histórico depoimento da ex-Presidente da República e então ministra da Casa Civil, Dilma Rousseff e a relação que faz entre resistir a dor e preservar a vida de companheiros:

> O que acontece ao longo dos anos 70 não é uma ditadura policialesca simplesmente. É a impossibilidade de se dizer a verdade em qualquer circunstância. Por quê? Porque o direito à livre expressão estava enterrado. Não se dialoga. Não é possível supor que se dialogue com o pau de arara, o choque elétrico e a morte. Não há este diálogo. (...). Qualquer comparação entre a ditadura militar e a democracia brasileira, só pode partir de quem não dá valor à democracia brasileira. Eu tinha 19 anos, eu fiquei três anos na cadeia e eu fui barbaramente torturada, Senador. E qualquer pessoa que ousar dizer a verdade para interrogadores compromete a vida dos seus iguais. Entrega pessoas para

> serem mortas. Eu me orgulho muito de ter mentido, senador. Porque mentir na tortura não é fácil. (...) E eu não estou falando de heróis. Feliz do povo que não tem heróis desse tipo, senador. Porque aguentar a tortura é algo dificílimo. Porque todos nós somos muito frágeis. Todos nós. Nós somos humanos, nós temos dor e a sedução, a tentação de falar o que ocorreu e dizer a verdade é muito grande, senador. A dor é insuportável. O senhor não imagina quanto é insuportável. Então eu me orgulho de ter mentido. Eu me orgulho imensamente de ter mentido porque eu salvei companheiros da mesma tortura e da morte. Não tenho nenhum compromisso com a ditadura em termos de dizer a verdade. Eu estava num campo, eles estavam no outro. O que estava em questão era a minha vida e a de meus companheiros (Rousseff, 2008 [48])

Naturalmente, nem todos foram Dilma Rousseff. Aquilo que "não tem remédio, nem nunca terá" pode ser perfeitamente entendido como uma alusão, não apenas às sequelas físicas, mas também psicológicas. É o que nos mostra o depoimento de Marco Antônio Tavares Coelho. Então militante do PCB, Coelho revelou à Comissão Nacional da Verdade ter "abrido" algumas informações sob tortura. Apesar de vítima da situação, o jornalista carregava consigo uma enorme culpa: "Não mereço perdão por isso" (Coelho apud Brasil, 2014, p. 387). Ao final de "Misturação" e "Senhor Cidadão" pode-se ouvir gritos de agonia. "Todos os olhos" não apenas acaba da mesma maneira, como o grito desesperado e agonizante afirma: "eu sou inocente'. O esgar como representação da tortura é outro exemplo de como o experimentalismo estético era usado para encenar sonoramente o ato de tortura. Analisando a obra de Franco, Sheyla Diniz entende que

> (...) o canto esganiçado dá a medida da violência, da dor e do sufoco de algo entranhado sem acabar de nascer. Todavia, esse '(a)feto' truncado, reforçado pelas alusões ao sangue ('vermelho natural') e ao pranto ('Água e sal', que é título, inclusive, da faixa seguinte), não deixa de ser a criação tolhida que, em tempos de cerceamento da liberdade de expressão, deseja a todo custo ser lançada para fora (Diniz, 2021, p. 10)

O relatório da CNV traz algumas menções aos gritos, ora emitidos pelos próprios depoentes…

> O sargento soltou os meus cabelos e o cabo girou a manivela. Num pulo, soltei os pés que estavam presos sob as botas. O cabo aumentou a velocidade o quanto podia, eu urrei desesperadamente, pulei para todos os lados, caí, levantei-me. Os choques continuaram, até que me joguei sobre os militares que estavam sentados nas cadeiras mais próximas e os fios soltaram-se dos meus dedos (Maurício Paiva apud Brasil, 2014, p. 366)

…ora emitindo por outros presos, que funcionavam como uma tortura psicológica:

> A tortura de Epaminondas Gomes de Oliveira com choques elétricos foi presenciada por Abelardo Barbosa de Oliveira, vizinho do Epaminondas, que a

[48] Partido dos trabalhadores. Dilma Rousseff sobre os horrores da ditadura militar, Youtube, 31 de março de 2021.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FupRtchCB1A&ab_channel=PT-PartidodosTrabalhadores (Último acesso: 22/05/2024)

> relatou em depoimento à CNV em 22 de outubro de 2013, em Porto Franco (MA): '(...) Ele dava gritos horríveis, gritando' (Maurício Paiva apud Brasil, 2014, p. 366)

Há também os relatos de como os torturados percebiam o prazer sádico e criminoso dos seus torturadores:

> Cada gemido ou grito de dor era para eles como um troféu adquirido, como uma meta alcançada. Aquela menina representava o ápice do que eram capazes de fazer impunemente. Só fui poupada da agressão sexual, talvez porque ficaram com medo de cometer mais este crime com uma menor [Maria Luiza Melo Marinho de Albuquerque, presa aos 16 anos em 1969] (Brasil, 2014, p. 308)

Em síntese, "O que será (à flor da pele)" resume esse capítulo trágico e nefasto da História do Brasil:

> O que não tem vergonha, nem nunca terá
> O que não tem governo, nem nunca terá
> O que não tem juízo

* * *

O tom crítico das canções dos anos de chumbo não surpreendem pela postura contestadora mas pela diversidade de formas com que abordaram o contexto. O povo brasileiro, especialmente a classe trabalhadora, foi retratado como vítima de um crescimento econômico sustentado pelo seu próprio trabalho árduo e mal remunerado — uma visão que se alinha com as críticas dos "economistas de oposição", os quais destacavam o aumento da desigualdade social como efeito colateral do "milagre econômico". A faceta "dourada", usada pelo regime como justificativa, surge nas músicas como uma ilusão que mascara, aos olhos do povo, a própria repressão. A propaganda ufanista foi frequentemente alvo de ironia, sarcasmo e críticas amargas nas canções, embora houvesse também uma compreensão da vulnerabilidade daqueles mais suscetíveis à manipulação. Chama a atenção a percepção de nuances e contradições do povo brasileiro presente nessas canções. Algumas canções criticavam a passividade alienada, enquanto outras compreendiam o alívio proporcionado por elementos como o futebol e o acesso a bens de consumo. Chama atenção a sensibilidade com que algumas canções, ainda que indiretamente, referenciam os deslocamentos causados pelo exílio; especialmente quando comparadas aos relatos pessoais de tantos brasileiros que passaram por essa experiência. Já a repressão foi representada tanto em aspectos imediatos, como a censura em gravações e espetáculos, quanto em questões mais profundas, incluindo a violência que só anos depois seria oficialmente exposta em depoimentos. Nossa análise confirma, em consonância com as formulações de Marcos Napolitano (2010, p. 392), que as canções dos anos de chumbo

capturaram seu contexto histórico com a gravidade e a violência necessárias, sem perder de vista as nuances e a beleza que caracterizam a música popular brasileira. Em nenhum momento essa visão é exageradamente distópica. Pelo contrário, as nuances emprestam realismo às canções, buscando pequenas brechas para viver e sonhar com o dia em que essa realidade seria apenas parte da história.

Capítulo 3
"Entre os dentes, segura a primavera": As perspectivas políticas nos anos de chumbo

"Quem não vacila mesmo derrotado
Quem já perdido nunca desespera
E envolto em tempestade, decepado
Entre os dentes segura a primavera"

Secos & Molhados, "Primavera nos dentes" (1973)

* * *

Este capítulo atenta para as perspectivas políticas registradas nas canções cuja principal representação, identificada em outros trabalhos, é o "amanhã redentor". Iniciaremos com algumas considerações sobre essa figura discursiva tão recorrente naquele período para em seguida analisar os sentidos desse amanhã a partir das perspectivas políticas presentes naquele momento Na segunda parte interpretaremos o "amanhã em comum" a maioria das canções, ou seja, o fim da ditadura militar". Passamos pelas perspectivas internacionais, à época marcadas pela Guerra Fria e o temor de uma guerra nuclear; mas sem perder de vista eventos significativos como a Revolução dos Cravos em 1975, as guerras anticoloniais e o surgimento do terceiro mundo como pólo geopolítico, interpretados como alternativas políticas concretas ao "amanhã". Por fim, veremos os possíveis caminhos e consequências que esse "amanhã" poderia indicar para o futuro no qual os anos de chumbo estivessem superados.

3.1 O amanhã redentor

Passamos agora da representação dos anos de chumbo e "atravessamos a ponte" para as representações das perspectivas políticas desse período. Nessa travessia, não só poderemos ajustar algumas expectativas sobre o que se esperava para o futuro como também perceber a maneira com que elas se relacionavam com o presente e o passado. Como veremos, essas perspectivas se manifestaram de diferentes formas e sobre diversos assuntos. Taiguara, por exemplo, retoma a ideia de utopia em "A ilha" (1971), aludindo ao livro original de Thomas More. "Canta, canta, minha gente" (1974), de Martinho da Vila, manifesta no canto a esperança de que "a vida vai melhorar". Mas o principal recurso poético foi, sem dúvida, o "amanhã"; tal como em "Apesar de você" (1970) de Chico Buarque ("amanhã vai ser outro dia"). "Canto por um novo dia" (1973), interpretada por Beth Carvalho e composta pelo Garoto da Portela, coloca a figura do "amanhã" como objetivo do seu canto enquanto os primeiros versos dizem:

Nasce do dia
Uma nova ilusão pra cantar
Das cinzas do meu pranto
Um novo canto renascerá
É preciso entender
Toda a verdade
O sonho sonhado morreu
Veste o escuro da vida
Onde o amor se perdeu
(...)
A tristeza que chora
É a mesma que ri
Vou morrendo agora
Mas esta dor terá fim
Ouça o meu cantar
Até chegar a hora
Canto por um novo dia
Para o amanhã despertar

"Samba do irmão" (1970), de Martinho da Vila, inverte a simbologia, representando o presente como "a noite" e condicionando o "amanhecer" à superação daquela condição política imposta. A canção, composta em parceria com o notório comunista Mário Lago, tem um alvo claro — a ditadura militar:

Irmão, irmão, irmão, irmão
É madrugada, mas virá nosso amanhã
Que bom, que bom
Cantar é bom, sambar é bom
Dançar é bom, amar é bom
Tristeza não
Por maior que seja a escuridão
A noite tem acabar, no duro
No duro, ô, ô, no duro
Homem não é Lobisomem
Que fica nas trevas sempre a caminhar no escuro
Sambem, sabem
Sambem com harmonia
Todos cantando, com todos, pra todos, por todos
Pra trazer o dia

Essas representações teleológicas do "amanhã" foram alvo de um importante texto sobre as canções da música popular brasileira em tempos de ditadura feita por Walnice Galvão. Lançado em 1976, a coletânea de textos "*Saco de Gatos: ensaios críticos*" traz o clássico "*MMPB: uma análise ideológica*". Analisando o que chamou de Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), a autora acabou não alcançando seus objetivos, no que tange às questões propriamente ideológicas. Considerando que este texto também foi escrito durante os anos de chumbo, pode-se supor as limitações impostas à autora. Todavia, ela entrega uma excelente análise lógica baseada na dedução do que seria aquele "amanhã" tematizado nas canções. Para Galvão, a MMPB consistiria num compromisso crítico "com

uma realidade quotidiana e presente, com o 'aqui e agora'" (Galvão, 1976, p. 93). Reconhecendo o valor artístico deste tipo de canção, sua principal crítica está na ausência de uma práxis definida que aponte para uma proposta clara do que seria o "amanhã" (Galvão, 1976, p. 96). Além do mais, o discurso coloca o objeto como agente ativo, ou seja, é o "amanhã" que viria e não o narrador que iria até lá.

> Do mito d'O DIA' decorre o mito da canção. Já que a utopia se cumprirá espontaneamente, eu não sou responsável, não tenho tarefas a executar, estou dispensado de agir. Então, as opções possíveis são: 1) cantar, para me consolar, enquanto O DIA não vem; 2) cantar, para anunciar a toda gente que O DIA virá sim; 3) cantar, para fazer O DIA vir. Em suma, não há opção a não ser cantar; o que varia é a finalidade do cantar. Consolo, divulgação ou pensamento mágico, eis as finalidades que a canção da MMPB propõe a si mesma. E todas essas finalidades se reduzem a uma só, que é a consolação. Cada autor e cada ouvinte se consola com qualquer das três finalidades. Todas elas são nobres, fraternas e avançadas; consolar os que sofrem, anunciar o futuro, preparar o futuro. Assim, autor e ouvinte são reassegurados de seu papel importante na história. A canção da MMPB resulta, portanto, numa evasão à implicação pessoal de cada um na história (Galvão, 1976, p. 104)

O conjunto de fontes reunido por Galvão abrange um repertório de canções lançadas entre 1964 e 1968, período anterior ao AI-5, distinguindo-se, portanto, das fontes analisadas nesta pesquisa. De qualquer forma, este "messianismo" persiste ao longo de toda a ditadura. Contudo, nos parece que o "amanhã" possui diferentes sentidos a depender do momento histórico da canção; de modo que o "amanhã" entre 1964 e 1968 talvez soe mais "ingênuo" do que durante os anos de chumbo, que por sua vez soe mais distante do que o "amanhã" mobilizado durante a fase da abertura. Portanto, não basta apenas identificar esse componente messiânico; é preciso compreendê-lo em seu contexto.

As "*Teses sobre História*" de Walter Benjamin, e as interpretações de Michel Löwy, em "*Aviso de incêndio*" (2005) podem nos mostrar que há mais no messianismo da figura do "amanhã" do que Galvão tenha inicialmente notado. Escrito durante a fuga da Alemanha nazista que culminou em seu suicídio às vésperas da abertura da fronteira entre França e Espanha, as 18 teses de Walter Benjamin elaboram uma proposta para uma "história dos vencidos". Sua ambição intelectual não deixa de ser uma preocupação consigo mesmo, encontrando-se à beira da aniquilação. Em todo caso, é uma preocupação sensível à condição imposta "aos nove décimos da humanidade"[49]. Posto resumidamente, a preocupação de "escovar a história a contrapelo" (Benjamin apud Löwy, 2005, p. 70) se coloca como meio de produzir uma memória que contemple os derrotados. Segundo Löwy:

[49] MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. Manifesto do Partido Comunista / Crítica do Programa de Gotha. 1º ed. Porto Alegre : L&PM Pocket, 2014, p. 51

> A redenção exige a regeneração integral do passado, sem fazer distinção entre os acontecimentos ou os indivíduos 'grandes' e 'pequenos'. Enquanto os sofrimentos de um único ser humano for esquecido, não poderá haver libertação (Löwy, 2005, p. 54)

Desta forma, entendemos que o desejo de redenção depositado na figura do "amanhã" carrega consigo uma expectativa não só de alteração do presente como reparação do passado. E no caso da MPB, havia uma grande derrota ecoando persistentemente na cabeça dos artistas durante os anos de chumbo: o golpe de 1964. Passada quase uma década, o sentimento de derrota podia ser percebido em diversas canções. Em algumas como "A palo seco" (1976), o desespero do fim do sonho *hippie* se soma ao desespero dos derrotados de 1964. Enquanto em "Abre alas" (1974) Ivan Lins revela uma frustração ao constatar que "a vida não era assim", ecoando as sensações subjacentes da canção de "Nada será como antes" (1972) do Clube da Esquina.

Esse sentimento de derrota pode ser compreendido a partir das reflexões de Marcelo Ridenti sobre as "estruturas de sentimento" das classes artística e intelectual ligadas ao que chama de "romantismo revolucionário". Como vimos no primeiro capítulo, uma série de novas sensibilidades emergiram das mudanças estruturais provocadas pelo desenvolvimento do modo de produção capitalista naquele início da década de 1970. Entre essas novas sensibilidades estava a quebra de confiança nas "grandes narrativas". Como vimos no primeiro capítulo, a emergência da pós-modernidade no contexto internacional encontrou no Brasil um sentimento similar no contexto imediato após o AI-5. Ridenti identifica neste momento a ruptura das "estruturas de sentimento romântico-revolucionárias". O sociólogo parte das reflexões de Raymond Williams (1979) para definir o conceito de estruturas de sentimento:

> Williams reconhece que 'o termo é difícil, mas 'sentimento' é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de 'visão de mundo' ou 'ideologia'', os quais se referem a crenças mantidas de maneira formal e sistemática, ao passo que uma estrutura de sentimento daria conta de 'significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente'. A estrutura de sentimento não se contrapõe ao pensamento, mas procura dar conta 'do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada', (Ridenti, 2005, p. 82).

Recorrendo também às reflexões de Maria Elisa Cevasco (2001), Ridenti define as estruturas de sentimento como a experiência viva de práticas sociais e hábitos mentais, coordenadas com as formas de produção e organização socioeconômica e nem sempre perceptíveis no momento da sua constituição.

> Nesse sentido, hoje se pode identificar com clareza uma estrutura de sentimento que perpassou boa parte das obras de arte a partir do fim da década de 1950. Ela poderia ser chamada de diferentes modos – necessariamente limitadores, pois uma denominação sintética dificilmente seria capaz de dar conta da complexidade e da diversidade do fenômeno. Pode-se propor, sem excluir outras possibilidades, que seja chamada de estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária (Ridenti, 2005, p. 83)

Tomando o conceito de "romantismo-revolucionário" formulado por Michael Löwy e Robert Sayre (1995), Ridenti nota que nas manifestações culturais da esquerda brasileira evoca-se um "homem novo" distinto daquele proposto por Karl Marx ou por Ernesto Che Guevara. Na verdade, seria até difícil categorizar este homem como "novo", uma vez que ele estava "paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do 'coração do Brasil', supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista" (Ridenti, 2005, p. 84).

É importante dimensionar o alcance desta estrutura de sentimento. Como o próprio Ridenti faz questão de ressaltar — citando como exemplo a Jovem Guarda e mesmo alguns nomes de destaque da Bossa Nova, como Roberto Menescal —, muitos dos artistas e intelectuais daquele tempo não poderiam ser filiados a essa estrutura de sentimento romântico-revolucionário (Ridenti, 2005 p. 91). Também é imperativo compreender que este "romantismo revolucionário" precede a ditadura civil-militar; sendo forjado no período democrático entre 1946 e 1964 (Ridenti, 2005, p. 85). Ridenti identifica as condições materiais para o desenvolvimento dessas estruturas de sentimento na crescente urbanização, na consolidação das metrópoles, no crescimento da classe média, no aumento do acesso ao ensino superior e na participação dos jovens na composição etária da população (Ridenti, 2001, p. 14). Para o autor, essas condições engendrariam as "coordenadas do modernismo" definidas por Perry Anderson (1986) e, segundo Ridenti, presentes no Brasil entre o fim dos anos 1940 e 1968[50]:

> No caso brasileiro, as gerações universitárias educadas na vigência da Constituição de 1946 não tinham enfrentado qualquer traumatismo claro na época de sua formação — até o advento do golpe de 1964. E só vieram a encontrar um pólo catalizador de seu antimperialismo após o advento da revolução cubana de 1959. Os que chegaram à Universidade nos anos 1950 e início dos 1960 foram criados em clima democrático e de esperança, apesar da guerra fria e das desigualdades sociais seculares da sociedade brasileira, com as quais se esperava romper por intermédio do desenvolvimento, fosse desencadeado por um capitalismo de massas ou — no limite — realizado numa sociedade socialista. (Ridenti, 2008, p. 192)

[50] À saber: a luta contra as oligarquias rurais, o otimismo referente ao avanço industrial e o impulso revolucionário promovido pela força dos movimentos sociais no Brasil e as revoluções socialistas e anticoloniais do pós-guerra (Ridenti, 2001, p. 14)

Em "*Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70*" (2008), Ridenti realiza um levantamento da base social das classes artística e intelectual a fim de compreender sua adesão ao "romantismo revolucionário". O autor constata que esta base social se constituía de uma classe média ascendente e intelectualizada entusiasmada pelas diferentes perspectivas de uma revolução brasileira. Segundo Ridenti, os adeptos do "romantismo revolucionário" imaginavam-se próximos ao poder (Ridenti, 2008, p. 194); especialmente aqueles que atuavam nos CPC's ou no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB).

> O quadro mudaria após o fechamento político com a promulgação do Ato Institucional no 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, seguido da derrota das esquerdas brasileiras, esmagadas pela ditadura – que, paralelamente à repressão, realizava o "milagre econômico" que consolidada a modernização conservadora –, sem contar os rumos pouco favoráveis para os revolucionários dos eventos políticos internacionais na década de 1970, especialmente em sua segunda metade (...). Com isso, desapareciam na sociedade brasileira as coordenadas históricas apontadas por Anderson: afastava-se a proximidade imaginativa da revolução, enquanto a sociedade se modernizava e urbanizou, permitindo constatar que a industrialização e as novas tecnologias não levaram à libertação mas, ao contrário, conviviam bem com uma ditadura. Assim, dissolvem-se as bases históricas que deram vida ao florescimento cultural e político animado pela estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária (Ridenti, 2005, p. 98)

Vejamos três canções que indicam essa quebra das estruturas de sentimento: "A palo seco", de Belchior; "Nada será como antes", do Clube da Esquina; e "Abre alas", de Ivan Lins. Em "A palo seco", vemos a relação entre o fim das utopias sessentistas com a dura realidade dos anos 1970. Segundo Leandro Santos (2019):

> (...) as letras agressivas de Belchior não visavam provocar somente os militares detentores de poder, objetivando também sua crítica às parcelas da sociedade civil responsáveis pelo surgimento e sustentação do regime militar, sendo estes alvos a imprensa, os grandes empresários e industriais e as classes médias e altas urbanas, assim como todos aqueles que se resignaram perante o modelo político imposto. Para esses setores, Belchior mandava um recado expresso e direto na canção 'A palo seco' (Santos, 2019, p. 68)

Para Francisco Garrido, é nesta canção onde Belchior "expõe seu desespero diante desse momento de estagnação e luta por um espaço para a novidade, para trazer os novos e talentosos artistas para fazerem parte da construção da música popular brasileira" (Garrido, 2018, p. 49). Para Heitor Zaghetto:

> Outro tema central para entender o disco Alucinação me parece ser a sensação de fim do sonho de transformação social. Isto é, do fim da sensação característica dos anos 60 de que uma ação coletiva poderia resultar em uma reviravolta comportamental. Em 1971, com o fim dos Beatles, John Lennon já anunciára: 'The dream is over' (...). A impressão que temos ao ouvir essas canções ['A palo seco' e 'Velha roupa colorida'] é de que o fato do fim do sonho, apesar de consolidado, não é notado por muitos, e é necessário afirmar frontalmente este fato. Parece, então, que a formulação de uma arte adequada para a década de 70 dependeria inteiramente da necessidade de delimitação clara do fim dos anos 60 com seu clima de rebeldia (Zaghetto, 2017, p. 23 e p. 24)

O "você" a que "A palo seco" se refere poderiam ser aqueles que ainda estavam processando o fim dos sonhos, fossem eles o "romantismo revolucionário", ou mesmo a utopia *hippie*. Assim a canção se coloca em uma peculiar posição de vanguarda, pois, se o "desespero é moda em 76", o personagem afirma estar em uma posição descontente e desesperada desde muito antes.

> Se você vier me perguntar por onde andei
> No tempo em que você sonhava
> De olhos abertos, lhe direi
> Amigo, eu me desesperava
> Sei que assim falando pensas
> Que esse desespero é moda em 76
> Mas ando mesmo descontente
> Desesperadamente, eu grito em português

Essa afirmação é curiosa, pois o "desespero" claramente "era moda" antes de 1976. O disco "*Clube da Esquina*" (1972) traz no título de sua penúltima faixa tal constatação de desespero: "Nada será como antes". Em "Abre alas", de Ivan Lins, temos esse desespero transformado em melancolia quando se constata que "a vida não era assim".

> Abre alas pra minha bandeira
> Já está chegando a hora
> Apare os teus sonhos que a vida tem dono
> E ela vem te cobrar
> A vida não era assim, não era assim
> Não corra o risco de ficar alegre
> Pra nunca chorar
> A gente não era assim, não era assim

A canção de Ivan Lins é recheada de conselhos sobre como lidar com essas expectativas frustradas. Lançada em 1974, "Abre alas" chegava ao público em meio às comemorações de 10 anos de ditadura. Esta efeméride somavam-se na imprensa às constantes notícias do aniquilamento das guerrilhas, fosse no campo ou na cidade, o que aprofundava o sentimento de derrota do "romantismo revolucionário".

> Com a derrota das esquerdas brasileiras pela ditadura e os rumos dos eventos políticos internacionais, perdeu-se a proximidade imaginativa da revolução social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso a novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si. Então, ficou explícito que o modernismo temporão não bebia na fonte da eterna juventude; e o ensaio geral de socialização da cultura frustrou-se antes da realização da esperada revolução brasileira, que se realizou pelas avessas, sob a bota dos militares, que depois promoveriam a transição lenta, gradual e segura para a democracia, garantindo a continuidade do poder político e econômico das classes dominantes (Ridenti, 2001, p. 14)

A inexistência de uma "eterna fonte da juventude" é justamente o tema de "Brigitte Bardot" (1973), de Tom Zé. Quando o compositor associa os sonhos políticos e culturais à

atriz francesa, ele coloca uma questão: amamos o real ou a ideia? Abandonamos o sonho pois ele envelheceu e morreu ou ele envelheceu e morreu de abandono?

> Será que algum rapaz de vinte anos
> vai telefonar
> na hora exata em que ela estiver
> com vontade de se suicidar?
> Quando a gente era pequeno,
> pensava que quando crescesse
> Ia ser namorado da Brigitte Bardot,
> mas a Brigitte Bardot
> está ficando triste e sozinha

Isto é, ainda que esteja ficando velha, ainda que tenham passados quase 10 anos do golpe, os "rapazes de 20 anos" amam a Brigitte Bardot ou a ideia da Brigitte Bardot — amam a revolução ou a ideia de revolução? A diferença entre as respostas implica a diferença entre a ação e o imobilismo; o que nos leva de volta às críticas de Walnice Galvão. Essa quebra nas expectativas do "amanhã" produziram um imobilismo geral na sociedade, não só nos artistas. Mas o que caberia a eles fazer? Pensar os detalhes e as nuances desse "amanhã" é trabalho de líderes políticos, militantes profissionais e filósofos. Aos artistas cabe a *possibilidade*[51] de tematizar essas ideias; podendo, se assim desejar, "tornar-se o porta-voz de uma nova realidade em ação", como dizia Frantz Fanon (2001, p. 179). Isso não implica uma separação rígida entre cultura e política, mas uma dialética entre ambas. A cultura depende da clareza e coerência do projeto político para elaborar suas representações dessa "nova realidade em ação". Contudo, nos anos de chumbo não estavam dadas as condições para que essa relação se desse com a clareza e coerência necessárias.

Por outro lado, nos parece que, ao tematizar o "amanhã" reivindicava-se também a memória das vítimas do presente, tal como sugere Walter Benjamin. E para prosseguir nossa análise é preciso colocar algumas reflexões sobre o conceito de redenção proposto por Michel Löwy. O autor escolhe ignorar os inúmeros exemplos de redenção política de uma classe ou povo historicamente oprimidos para eleger pequenos exemplos sem expressão significativa além do impacto local[52]. Dessa forma a derrota, o martírio e o sacrifício parecem ser uma premissas fundamentais para a redenção messiânica. E ainda que fosse o caso, ao constatar o brilhantismo de Benjamin em conciliar dialeticamente o marxismo e as subjetividades judaico-cristãs, Löwy parece não considerar que a influência

[51] E não a obrigatoriedade.

[52] Como a Revolução em Cuba, China, Vietnã, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Burkina Faso, etc; as descolonizações de Índia, Argélia, Egito, do sudoeste asiático, etc; nem mesmo os processos democrático-populares mais recentes na Bolívia, Venezuela. Os únicos exemplos citados no livro são os territórios autogeridos pelo Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN).

subjetiva do cristianismo não implica a reprodução de uma mesma cosmovisão em diferentes partes do planeta. Em outras palavras, o messianismo judaico-cristão não seria na Europa o mesmo que na América Latina. Portanto, a redenção na subjetividade cultural brasileira pode não ser a "vitória final" da revolução socialista, mas tampouco é o martírio e a derrota inevitável que Löwy indica em suas análises. Pelo contrário, é possível notar em diversas canções o apego à vida. Em "A palo seco", preserva-se no texto a motivação quase quixotesca de seguir vivendo na esperança que seu "canto torto como faca corte a carne de vocês". Um sentimento de esperança também pode ser visto em "Nada será como antes". Em meio a "ventania em qualquer direção", que desorienta, desorganiza e frustra todos os planos daquela juventude, segue "resistindo na boca da noite um gosto de sol" — "qualquer dia a gente se vê".

> Eu já estou com o pé nessa estrada
> Qualquer dia a gente se vê
> Sei que nada será como antes, amanhã
> Que notícias me dão dos amigos?
> Que notícias me dão de você?
> Alvoroço em meu coração
> Amanhã ou depois de amanhã
> Resistindo na boca da noite um gosto de Sol
> Num domingo qualquer, qualquer hora
> Ventania em qualquer direção
> Sei que nada será como antes, amanhã

O gosto pela vida e a memória dos derrotados foi perfeitamente capturada pelos Secos & Molhados em "Sangue latino" (1973):

> E o que me importa é não estar vencido
> Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos
> Meu sangue latino
> Minha alma cativa

Em "Primavera nos dentes" (1973), apega-se à esperança do derrotado que, "envolto em tempestade, decepado, entre os dentes, segura a primavera". Curiosamente, a imagem da primavera como o renascer das flores remete, em um só tempo, tanto ao passado do "sonho *hippie*" como para o "amanhã" político no qual novos sonhos possam ser possíveis.

> Quem tem consciência para ter coragem
> Quem tem a força de saber que existe
> E no centro da própria engrenagem
> Inventa a contra mola que resiste
> Quem não vacila mesmo derrotado
> Quem já perdido nunca desespera
> E envolto em tempestade, decepado
> Entre os dentes segura a primavera

O apego à luta emerge como representação do apego à vida. Portanto, nas canções dos anos de chumbo, o messias não é apenas o "amanhã" que virá para redimir os vencidos; mas também o próprio sujeito que retorna no dia seguinte para enfrentar a mesma luta. Sob a fachada da alegria, do canto e da festa, reside uma dualidade entre presente e futuro que faz do "amanhã" não apenas uma promessa, mas uma oportunidade. O seguinte trecho de "*O corpo encantado das ruas"* (2019), de Luiz Antonio Simas, refere-se especificamente ao carnaval carioca, mas seu argumento se estende, em maior ou menor grau, à toda cultura popular brasileira.

> Um discurso fácil dos que detestam a folia é aquele que vincula o carnaval ao "Brasil dos vagabundos", como se ninguém trabalhasse nos dias de Momo. Eu fico imaginando o que essa turma pensa dos vendedores ambulantes, dos funcionários dos barracões de escolas de samba, dos músicos, cantoras e cantores, garis, porteiros, motoristas de ônibus, trocadores, condutores de trens e metrôs, cozinheiros, garçons, jornalistas, arrumadeiras e faxineiras de hotéis, costureiras de fantasias, motoristas de carros de som etc. A festa, e aqui me perdoem por falar o óbvio, bota muito feijão na mesa da gente mais simples da aldeia. A festa em tempos de crise é mais necessária que nunca. A gente não brinca, canso de repetir isso, e festeja porque a vida é mole; a turma faz isso porque a vida é dura. (Simas, 2019, p. 79)

Carlos Fico cita o relatório do conselheiro político da embaixada estadunidense Max Krebs sobre como o carnaval de 1965 "põe de lado, por algum tempo", as preocupações "com os crônicos problemas econômicos e sociais" do Brasil (Fico, 2014, pp. 80-81). Para Sérgio Sampaio, a alegria e a preocupação andam juntas em "Eu quero botar meu bloco na rua" (1973):

> Há quem diga que eu dormi de touca
> Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga
> Que eu caí do galho e que não vi saída
> Que eu morri de medo quando o pau quebrou
> Há quem diga que eu não sei de nada
> Que eu não sou de nada e não peço desculpas
> Que eu não tenho culpa, mas que eu dei bobeira
> E que Durango Kid quase me pegou
> (...)
> Eu, por mim, queria isso e aquilo
> Um quilo mais daquilo, um grilo menos disso
> É disso que eu preciso ou não é nada disso
> Eu quero é todo mundo nesse carnaval
>
> Eu quero é botar meu bloco na rua
> Brincar, botar pra gemer
> Eu quero é botar meu bloco na rua
> Gingar, pra dar e vender

“Eu quero botar meu bloco na rua” utiliza a marcha-rancho, tal qual “Pesadelo”, para evocar sonoramente o regime militar. Para Washington Luís Teodoro Prudêncio (2010), a canção apresenta:

> (...) condicionais e contradições, incertezas e travas. Há o "há quem diga". Não há felicidades fáceis na canção de Sérgio Sampaio. Somado a isso o caos do regime, temos o terreno fértil para o desabafo, ainda que contido, em parte, do grito que apela para alguém deixá-lo agir. O reduto semântico do verbo querer, indica um desejo, uma vontade. (Prudêncio, 2010, pp. 38-39)

Fabrício Nunes Mendes Britto (2015) entende que:

> No trecho inicial, “há quem diga que eu dormi de touca/ que eu perdi a boca, que eu fugi da briga”, assegura de forma genérica a colisão de duas forças em oposição. Essas forças opostas são a ditadura e a esquerda. Sérgio aponta uma terceira opção, sem a necessidade de um engajamento efetivo, apenas deseja poder colocar seu bloco na rua sem maiores consequências (Brito, 2015, p. 133)

A interpretação de Britto nos leva a pensar nas três repetições de verso e refrão como a manifestação de três forças opostas que desejam por seus blocos na rua, ou, tomar o poder. Sendo assim, a tristeza imposta pela harmonia em tom menor e o toque de caixa da marcha-rancho aludem ao “fantasma de 1964” e seu bloco de tanques postos na rua. Também é possível interpretar uma “divisão de responsabilidades”, onde cada verso indica um interlocutor que tenta se justificar indiretamente de quem o responsabiliza diante da derrota. Se, como afirma Britto, os versos finais aludem a um “amanhã” sem maiores consequências, sem culpa e pecado — “um quilo mais daquilo, um grilo menos nisso” —, em “Cálice” (1973), por outro lado, observamos o desejo de assumir a responsabilidade pelo próprio futuro.

> Talvez o mundo não seja pequeno
> Nem seja a vida um fato consumado
> Quero inventar o meu próprio pecado
> Quero morrer do meu próprio veneno

A constatação de que talvez “nem seja a vida um fato consumo” é justamente a percepção de que há algo que pode ser feito. O desdobramento dessa reflexão é o desejo de “inventar o próprio pecado”, indicando justamente a vontade de assumir a responsabilidade do próprio destino, rompendo com o imobilismo imposto anteriormente ao “amanhã” como idioma político. O “amanhã” poderia ser diverso, contraditório e repleto de nuances. Mas para onde quer que estivesse apontado esse horizonte, haveria um mesmo obstáculo imposto diante dele: a ditadura militar. Sendo assim, um ponto convergente entre as diferentes perspectivas esse obstáculo seria superado.

3.2. O fim do regime: o "amanhã" em comum

Como sabemos, a ditadura militar durou 21 anos, e portanto, durante este longo período, expectativas foram sendo frustradas e modificadas quanto ao momento em que a normalidade democrática seria restaurada e os militares deixassem o poder. Retornando brevemente à madrugada de 1º de abril de 1964. No momento em que as tropas do general golpista Olímpio Mourão partem de Juiz de Fora em direção ao Rio de Janeiro, começa uma intervenção na alta esfera da política nacional. Mas em que momento essa intervenção estaria terminada? Em 3 de abril de 1964, ainda no calor dos acontecimentos, Magalhães Pinto divulga um manifesto pregando a "coesão das correntes reformistas para que os propósitos verdadeiros da revolução não sejam esquecidos nem frustrados", pois a "restauração democrática" só se pode fazer "em favor do bem comum e não da manutenção de privilégios" (*Jornal do Brasil*, 03/04/1964, p.2). A ideia de "restaurar a democracia" partia daqueles que, ao executarem o golpe, o fizeram sob justificativa que João Goulart havia destruído-a. "Restauração democrática" será o termo usado nos primeiros 10 anos do regime para se referir a passagem de poder dos militares de volta aos civis, o que naquele abril de 1964 previa-se para 1966 após um pleito no ano anterior. Contudo:

> No início de 1965, o governo convenceu-se que o cumprimento do cronograma eleitoral era impossível e remarcou a próxima eleição presidencial para 1966, alienando assim boa parte dos líderes civis da 'revolução' que eram candidatos em potencial. Apesar de um ambiente muito negativo, em parte criado pela recessão econômica deflacionária, o governo manteve seu compromisso de realizar eleições diretas para governadores em 11 estados, em outubro de 1965. (...) o pleito tornou-se um teste direto para o governo militar (Fleischer, 1986, p. 21)

E a ditadura não parece ter ficado satisfeita com os resultados deste teste. Segundo David Fleischer, a vitória da aliança PSD/PTB só não foi maior, pois 11 estados realizaram o pleito em outra data. Tais resultados teriam motivado o fim do pluripartidarismo decretado no Ato Institucional n.º 2, decretando (Fleischer, 1986, p. 21). Em 28 de outubro de 1965, no dia seguinte ao AI-2, iniciaram-se as discussões públicas sobre a reorganização partidária (*Jornal do Brasil*, 28/10/1965, p.4). Apesar da instituição do bipartidarismo visar uma maior aproximação entre governo e oposição, tal objetivo jamais se concretizou. Dois anos depois, com a consolidação do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), discutia-se a formação de um terceiro partido que representasse a frente ampla. Pelos próximos dois anos, a ideia de "restauração democrática" parece deixar de ser um objetivo comum do Estado para ser uma agenda

apenas da oposição. É o que dá a entender a declaração do Deputado e Secretário Geral do MDB, Mário Rodrigues: "O objetivo comum das forças de oposição é a restauração democrática do País" (*Jornal do Brasil*, 14/02/1967, p. 3). Em editorial publicado em setembro de 1967, o *Jornal do Brasil* criticava duramente o Congresso e sua suposta falta de compromisso com a restauração democrática e a falta de "demonstrações de um novo espírito de trabalho fecundo e sério". O texto preconiza uma reação dura por parte do executivo pela defesa dos "valores da Revolução":

> Acontece que a Revolução de 1964 não foi feita para nada e os que são responsáveis por ela têm a obrigação de ver que não seja destruída à socapa, como se jamais houvesse acontecido. Um Congresso austero e grave teria o pleno apoio do povo, se ameaçado fosse por quaisquer outras forças. Mas a continuar agindo como até agora, adotando de novo os vícios que o destruíram, o Congresso estará reclamando os corretivos que o consertaram antes. A recaída exigirá a volta das mesmas poções. Nenhum país aguenta uma Revolução que o altera de ponta a ponta para, ao cabo de três anos, permitir que volte tudo a ser como dantes. Estas são palavras duras. Mas vale a pena usá-las em tempo, se desta forma evitam-se as medidas duras que virão se o desafio permanecer (Jornal do Brasil, 03 e 04/09/1967 p. 6)

O *Jornal do Brasil* mostrava-se preocupado com o "legado" da "revolução" e, em nome da própria restauração democrática, defendeu as medidas que seriam tomadas dali a pouco mais de um ano. A crise com o Congresso culmina em 1968 com a tentativa frustrada do regime em cassar o deputado Márcio Moreira Alves (MDB-GB). Este foi o ponto crítico onde "a facção 'linha dura', que pregava uma 'cirurgia mais profunda', em 1964, teve a sua vez e o governo decretou o AI-5" (Fleischer, 1986, p. 23).

Finalmente, em editorial publicado em 24 de maio de 1969, o *Jornal do Brasil* reconhece que os Atos Institucionais foram "tremendos golpes" na vida partidária brasileira. Contudo, o jornal continua a culpar os "vezos personalistas do passado", declarando-se "nem Governo, nem oposição", prezando pela "restauração plena das liberdades, da seriedade da vida política brasileira e da estabilidade das instituições democráticas" (*Jornal do Brasil*, 24/05/1969 p. 7). Ao final de 1969 a ideia de "restauração democrática" já parece banalizada, instrumentalizada até mesmo para questões internas como atesta a declaração do então Senador Auro de Moura Andrade ao dizer que a disputa sobre a direção da ARENA não deveria prejudicar "o processo de reconstrução democrática" (*Jornal do Brasil*, 29/11/1969 p. 5). Naquele mês a TV Record começava a transmitir o V Festival de Música Popular Brasileira, vencido por Paulinho da Viola com seu primeiro sucesso, "Sinal fechado" (1969). Como vimos anteriormente, tanto a estrutura melódica como a "a ausência de uma célula rítmica claramente perceptível" (Navarro,

2016, p. 122), dão a canção um clima de tensão, medo e até mesmo paranoia (Paulo Henrique Britto, 2003) que justifica a impossibilidade dos personagens em se comunicar livremente. Contudo, nos chama atenção o diálogo entrecortado que encerra a canção:

> Pra semana
> O sinal
> Eu procuro você
> Vai abrir, vai abrir
> Prometo, não esqueço
> Por favor, não esqueça, não esqueça, não esqueça
> Adeus

O anseio dos personagens em voltar a circular livremente remete ao "amanhã redentor", ou nesse caso, a semana, na qual se encerraria aquele período de paralisia repressiva. O sinal fechado como representação do regime militar leva naturalmente à interpretação de sua "abertura" como representação do seu fim. Como veremos, não só a canção de Paulinho foi regravada por outros artistas como também influenciou outros compositores, como Belchior em "Como nossos pais" (1976), a utilizarem a metáfora do sinal fechado. Todavia, a imagem de um sinal abrindo não parece ter relação direta com a ideia de "abertura" tal como foi utilizada a partir de 1974. Portanto, se não podemos afirmar que Paulinho da Viola seja o responsável pelas origens do termo "abertura" como conceito de transição, talvez seja possível supor que "Sinal fechado" tenha sido uma das primeiras obras culturais a utilizar tal figura de linguagem com este sentido político.

Pouco menos de um mês depois da final do V Festival da Record, a primeira "Coluna do Castelo" de 1970 ainda fala em "restauração democrática", renovando as esperanças para o novo ano e apontando para a "insuficiência institucional" como principal obstáculo a ser superado "lenta e gradualmente" (*Jornal do Brasil*, 01/01/1970, p. 6). Ao final de julho de 1970, o *Jornal do Brasil* passa a ser mais realista quanto aos compromissos do governo e do ARENA com a reconstrução democrática. O editorial publicado nos dias 26 e 27 daquele mês antecipa também a análise de David Fleischer (1986, p. 29) sobre o voto plebiscitário, que se confirmaria nas eleições entre 1974 e 1978. O texto defendeu que o voto de protesto no pleito de 1970 não seria o voto em branco, mas o voto no MDB, que se mobilizava pela reconstrução democrática. O jornal finalmente define em linhas claras o significado da reconstrução democrática: garantias individuais e políticas, habeas corpus e liberdade de opinião e crítica. (*Jornal do Brasil*, 26 e 27/07/1970, p. 8). Contudo, diante da derrota acachapante da oposição, os editoriais de 29 e 30 de novembro de 1970, reportam-se às distintas teses que circulavam dentro do MDB após o

resultado eleitoral. O tom paternalista, brevemente interrompido pelo apoio no pleito daquele ano, retorna na crítica a falta de coesão interna e rechaça que a interferência do governo deva ser a principal responsável:

> Afinal, se o MDB cresceu em algum lugar e se reduziu noutro, trata-se de um fenômeno de mercado. Não vem a pêlo creditar todos os malogros à interferência dos Executivos. Afinal, não é apenas de vitórias numéricas que se faz um grande Partido (Jornal do Brasil, 29 e 30/11/1970, p. 6)

A vitória do regime no pleito de 1970 acabaram por dar "maiorias incômodas para a ARENA (72% da Câmara e 89% no Senado), a ponto de o MDB começar a pensar na sua 'auto dissolução'" (Fleischer, 1986, p. 24) o que parece lançar a oposição em uma profunda apatia. Fora dos palácios, contudo, os ânimos se acirram e as manchetes estampam as notícias de enfrentamentos e sequestros empregando termos como "subversivos" e "terroristas". A aparente apatia do cotidiano institucional contrastava com o medo diário sentido pela população que se via encurralada em meio aos embates entre grupos de oposição armada e a repressão desmedida da ditadura militar.

> Se, num primeiro momento, o regime fazia prisioneiros entre aqueles envolvidos na luta armada ou forjava incidentes e fugas para justificar as mortes sob tortura, a partir de 1971, incrementou-se outra solução: o desaparecimento (...). Oficialmente, nem preso nem morto. Logo, o sistema repressivo, parte estrutural do regime, elaborou uma sofisticada técnica de desaparecimento, cujo primeiro momento era o desaparecimento físico do corpo, seja por incineração, esquartejamento, sepultamento como anônimo ou com nomes trocados (...). Como se não bastasse o aparato ilegal e semiclandestino de repressão, o regime instaurou novas leis, através sobretudo dos Atos Institucionais 13 (Banimento) e 14 (Pena de Morte). Estes Atos, mais do que o AI-5, foram respostas diretas à guerrilha, em reação ao sequestro do embaixador americano (Napolitano, 2014, p. 122 e p. 123)

Em editorial publicado em 12 de dezembro de 1970, o *Jornal do Brasil* classifica a série de sequestros realizados pela oposição armada como "Crueldade Inútil", pois o povo "incomodado em vão pelas medidas de segurança não seria ingênuo a ponto de acolher o aceno demagógico que acompanha o ato ou se derrama na sovada literatura subversiva". Seu único resultado prático seria o de dificultar "o caminho da restauração democrática, fortalecendo a opinião minoritária dos que descrêem do Estado de direito" (*Jornal do Brasil*, 12/12/1970, p. 7). Esse contraste entre a evidente violência e a aparente apatia persiste até 1974, quando se considerou a luta armada como derrotada. Vimos anteriormente que neste mesmo ano Chico Buarque encontrava-se virtualmente interditado, tendo qualquer canção sua vetada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). O jeito que o compositor encontrou para continuar trabalhando foi lançar um disco cantando apenas canções de outros compositores. Nascia assim *Sinal Fechado* (1974).

> A canção que intitula o disco, é também responsável por sua finalização, visto que sintetiza ideias expostas nas canções analisadas anteriormente. Na interpretação do samba de Paulinho, Chico imprime outra forma de entendimento da canção, tornando-a mais pesada e densa. Enquanto a versão de Paulinho é triste, como um lamento, a de Chico revela toda a tensão existente no vazio comunicativo das personagens que se encontram em um sinal fechado (Pereira & Pereira, 2017, p. 288)

A base sonora desta versão se dá sobre a harmonia de um piano comentado pela melodia de um sopro de madeira não identificado. O arranjo de Perinho Albuquerque entrega uma performance bastante dinâmica, menos tensa e mais dramática do que a de Paulinho da Viola. Contudo, a voz de Chico é baixa, passiva, um tanto quanto cansada; de forma que o verso "talvez nos vejamos, quem sabe" transmite uma sensação de desesperança, como se os personagens soubessem que as chances de se reencontrarem são escassas. O cansaço na voz de Chico pode ser entendido com o seu próprio cansaço, de lidar com a perseguição, o exílio e a censura.

> Precisamos nos ver por aí
> Pra semana, prometo talvez nos vejamos
> Quem sabe?
> Quanto tempo?
> Pois é, quanto tempo?
> Tanta coisa que eu tinha a dizer
> Mas eu sumi na poeira das ruas
> Eu também tenho algo a dizer
> Mas me foge a lembrança

De certa maneira, ele próprio estava impossibilitado de se expressar livremente tal como os personagens da canção. O contraste entre o arranjo dramático e a voz passiva do cantor corre em paralelo ao contraste entre o drama da violência decorrente do embate entre regime e oposição e as vozes descompromissadas que jogavam ao vento as palavras "restauração democrática".

Dois anos antes, os próprios líderes do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), como Tancredo Neves e Amaral Peixoto, admitiram em 1972 que não vislumbravam perspectivas de curto prazo para a restauração democrática (*Jornal do Brasil*, 24/10/1972, p. 9). No início de 1972, com mais uma declaração de um congressista do ARENA pregando cautela à restauração democrática, já se percebe a mobilização do termo "reabertura" surgindo como sinônimo (*Jornal do Brasil*, 05/01/1972, p. 3). Outra canção de Chico, "Cálice" (1973), pontua a dificuldade gerada pela repressão em construir caminhos para o fim do regime: "Como é difícil, pai, abrir a porta. Essa palavra presa na garganta". Naquele momento a imagem da abertura, dessa vez da porta, já se aproximava (ainda que coincidentemente) dos termos utilizados em 1973. O debate político começava a se orientar

por conceitos como distensão e abertura, propostos por Samuel Huntington. Napolitano argumenta que, nesse momento, a perspectiva ainda não era a mesma que se consolidou em 1978. Pelo contrário, os planos e objetivos estavam centrados na tentativa de legitimar o regime que havia sido estabelecido por meio do golpe de 1964. Segundo Fleischer:

> Percebendo a rápida erosão de legitimidade do regime, devido a um desempenho econômico pior e o período de pressão política após o AI-5, o novo Governo do Gen. Ernesto Geisel (participante ativo no Governo Castelo Branco) ensaiou uma estratégia cautelosa e calculada de liberalização política, preconizada por seu estrategista mestre, Gen. Golbery do Couto e Silva, Ministro-Chefe da Casa Civil (Fleischer, 1986, p. 25)

Para Marcos Napolitano:

> (...) era preciso iniciar uma normalização da vida política, que no jargão político da época significava consolidar o espírito de tutela do AI-5 em princípios constitucionais, abrandar o controle da sociedade civil, sem necessariamente dar a ela espaço político efetivo no processo decisório, e, em um futuro incerto, devolver o poder a civis identificados com as doutrinas que inspiraram 1964 ou que, ao menos, não lhes fossem hostis (...). A fórmula era inspirada na longevidade bem-sucedida do modelo político mexicano, referencia que aparece claramente no texto de Samuel Huntington, cientista politico norte-americano, 'Approaches to political decompression'. Nele, o famoso professor de Harvard, antes de se consagrar como um dos ideólogos do mundo pós-Guerra Fria, aconselha os mandatários brasileiros a iniciar uma 'descompressão lenta e gradual' o quanto antes, para não perder o controle do processo sob o risco de um novo e mais terrível ciclo repressivo, ou coisa pior, o aumento descontrolado da participação popular no processo político (Napolitano, 2014, p. 213)

Contudo, segundo o próprio Napolitano, o General Golbery considerou as propostas de Huntington "pedestres" (Napolitano, 2014, p. 214). De acordo com Paulo Gajanigo, o caminho adotado foi outro, postulando "um novo clima, de diálogo mais aberto. Este clima se constituiria como um espaço de negociação entre ARENA e MDB e também de diálogo com lideranças da sociedade civil" (Gajanigo, 2020, p. 178). Segundo Celina Duarte:

> Antes de tomar posse, seus principais assessores reuniram-se por diversas vezes com jornalistas proeminentes, aos quais apresentavam o projeto político do novo governo e garantiam que a censura seria brevemente suspensa. Estabeleceu-se de imediato um clima de grande esperança. Nos meses imediatamente anteriores à posse de Geisel, no final de 1973 e começo de 1974, já se começava a tratar com desembaraço diversos temas antes intocáveis (como a situação econômica e a questão da democracia) e a recorrer às sátiras e ironias mais contundentes (Duarte, 1983, p. 189-190)

Para Gajanigo, a abertura midiática concedida pelo regime, unida a esse desembaraço apontado por Duarte, conferiram ao MDB espaço de diálogo para fazer uma campanha bem sucedida em 1974; o que se concretizou em resultados eleitorais positivos para a oposição. Naquele mesmo ano, Ivan Lins contrapunha os temores dos anos de chumbo com as expectativas crescentes de um retorno a tempos mais democráticos no

refrão de “Abre alas” (1974): “Abre alas para minha folia. Já está chegando a hora”. O bom desempenho do MDB no pleito de 1974 surgia como primeiro sopro de esperança em meio a tanta desilusão; animando os opositores na mesma medida em que frustrava as expectativas gradualistas de abertura. A resposta do regime veio em forma institucional e repressiva. Por um lado, o governo tratou de estabelecer novas normas eleitorais que retrocederam na liberdade de expressão experimentada no último pleito.

> Por outro lado, o setor mais radical das Forças Armadas continuavam a agir. A polarização se fortalecia. O assassinato de Herzog, em 25 de outubro de 1975, foi emblemático. Demonstrava que a repressão continuava de um lado, e de outro, que a resistência à ditadura ganhava nova força visível na manifestação silenciosa em seu enterro e na cobrança da opinião pública sobre seu assassinato. A reação do governo foi retroceder em algumas medidas, principalmente, eleitorais (Gajanigo, 2020, p. 166)

Segundo Marcos Napolitano, “o ministro Armando Falcão elegeu um novo inimigo prioritário do regime: o PCB”, alvo da Operação Radar. Para o ministro, as “gráficas clandestinas” do partidão teriam sido usadas ilegalmente na campanha do MDB. Esse malabarismo lógico foi a justificativa que “conduziria a um novo e trágico ciclo repressivo” (Napolitano, 2014, p. 224). Entretanto, o “gênio não voltaria para a garrafa”, e a partir de 1976 já não era mais questão de “se” mas de “quando. Em outras palavras: o debate já se dava em torno da “velocidade de implementação de um projeto de descompressão, tendo-se em vista os riscos de um retrocesso e o significado e consequências dessa estratégia” (Figueiredo & Cheibub, 1982, p. 33). O fim do ciclo econômico positivo do dito “milagre econômico” acelerou a perda de legitimidade do regime. De acordo com Luiz Carlos Bresser Pereira:

> A partir de 1975, em função da crise econômica desencadeada em 1973 com o primeiro choque do petróleo e em função da derrota do governo nas eleições majoritárias para o Senado, em novembro de 1974, a aliança capitalista-tecnoburocrática entra em colapso e tem início aquele processo dialético já referido entre a ‘abertura’ e a redemocratização. É preciso entender, entretanto, que esse colapso jamais foi completo ou radical. A aliança básica continuou (Pereira, 1983, p. 7)

Raimundo Fagner Cândido Lopes, mais conhecido como Fagner, nasceu em Icó, Ceará em 1949. Mudou-se para Brasília em 1970 para estudar arquitetura e ganhou reconhecimento nacional em festivais de música. O primeiro sucesso veio como compositor e cantor em 1971 com “Mucuripe”, gravada por Elis Regina. Seu primeiro álbum, *Manera Fru Fru, Manera*, foi lançado em 1973, e ele continuou a conquistar o público com álbuns subsequentes, como *Ave Noturna* (1975). Já *Raimundo Fagner* (1976), seu terceiro disco, vendeu mais de 40 mil exemplares. A faixa de abertura é justamente “Sinal fechado”

(1976), de autoria de Paulinho da Viola. A interpretação de Fagner, contudo, se afasta do minimalismo presente nas outras duas versões, optando por um arranjo mais intrincado do ponto de vista instrumental e técnico. Nessa versão encontramos Fagner tocando violão, acompanhado por uma viola e uma guitarra portuguesa, executadas por Robertinho do Recife, além da percussão de Chico Batera.

> Pra semana
> O sinal
> Eu procuro você
> Vai abrir, vai abrir
> (Vai abrir, vai abrir)
> Prometo, não esqueço
> Por favor, não esqueça, não esqueça, não esqueça
> Adeus

Seu arranjo não deixa espaço para silêncios. Fagner recorre ao *overdub*, sobrepondo duas gravações da sua voz, criando uma distinção sonora entre os personagens do diálogo. Esse recurso permite ao cantor enfatizar a repetição das palavras "vai abrir" com bastante intensidade. Dado que esta versão foi lançada em 1976, já não nos parece coincidência que a imagem de um sinal aberto fizesse referência ao processo de "abertura" que começava a ser discutido naquele momento. Ao contrário das demais versões analisadas, Fagner repete justamente os versos que narram a expectativa em torno da abertura do sinal.

A interpretação vocal, especialmente nesta repetição, transmite uma agonia e uma ansiedade pelo sinal aberto que nos leva a interpretar a primeira passagem como uma expectativa frustrada. Seu arranjo com diferentes instrumentos de corda, aplicado a uma canção cuja distinção harmônica é a dissonância, permite um paralelo com o "clima de abertura" que crescia com diferentes vozes e diferentes concepções estratégicas. Ao final, podemos ouvir um rufar de caixa que, somada a marcação de bumbo que percorre toda a canção, cria a imagem sonora de um desfile militar. Esse recurso sonoro-visual existe em outras canções como "Eu quero botar meu bloco na rua" de Sérgio Sampaio e "Pesadelo" de Paulo Sérgio Pinheiro. Contudo, em "Sinal fechado" essa referência vai além da simples presença sombria do regime que ronda a sociedade.

O momento em que o rufar acontece é especialmente significativo, ocorrendo precisamente na segunda vez em que o sinal está prestes a abrir. Isso cria a sensação de que é o passo militar que ditará a travessia assim que o sinal abrir. Essa interpretação nos remete de volta à questão da tutela militar durante o processo de abertura. A partir de 1976 inicia-se um crescimento significativo das discussões sobre abertura na imprensa, como constata Paulo Gajanigo (Gajanigo, 2020, p. 175). A entrada dos movimentos sociais —

sindicalistas, estudantes, assim como os movimentos de carestia e os retornados do exílio —, inserem novos agentes na discussão. Segundo Luiz Carlos Bresser Pereira, a entrada de novos agentes foi fundamental para que a questão da tutela militar pudesse ser enfrentada a partir de novas alianças de classe (Pereira, 1983, p. 8). Por fim, conforme o levantamento de Gajanigo, a discussão sobre abertura atinge seu ápice em 1979 e vai progressivamente regredindo até 1985, quando o poder executivo passa efetivamente dos militares para os civis. Os momentos decisivos desse processo ocorrem fora do recorte temporal proposto por esta pesquisa. Acreditamos ser possível acompanhar todo esse processo a partir de paralelos entre a política e a cultural, especialmente a MPB que teve muitos dos seus nomes integrando manifestações e comícios durante toda disputa não só em torno da abertura, como da anistia e posteriormente na campanha das "Diretas Já". No momento nossos objetivos são os de demonstrar como foram representadas as expectativas de fim daquilo que prometia ser uma "intervenção" e acabou tornando-se todo um capítulo na História do Brasil. Sendo esse o fim da ditadura o "amanhã" mais objetivo, podemos passar para a representação das alternativas para este "futuro redentor" que os compositores e intérpretes dos anos de chumbo enxergavam no contexto internacional.

3.3 Perspectivas e alternativas para o "amanhã"

Haveria um tipo de sociedade que representasse esse "amanhã"? Como vimos no primeiro capítulo, a conjuntura global dos anos 1970 poderia ser definida como o "pileque homérico no mundo" cantado em "Cálice" (1973) havia varrido o mundo de desconfiança. Supomos que nenhuma sociedade representaria um modelo perfeito. Todavia, algumas poderiam representar valores, positivos ou negativos, que mobilizassem comentários e referências nas canções. Outras poderiam estar passando por eventos históricos que seriam interpretados pelos compositores brasileiros a partir da sua relação com a sociedade brasileira e seu contexto político imediato.

Diversas referências e considerações sobre lugares de primeiro mundo, de terceiro mundo e até mesmo de outro mundo, podem ser encontradas em nossas fontes. Vejamos como as canções dos anos de chumbo interpretaram e refletiram o complexo contexto internacional diante do cenário político da ditadura militar. Começamos por um conjunto de canções que optamos por chamar de "esotéricas". O dicionário Oxford define o esotérico como aquilo que "diz-se de ciência, doutrina ou prática fundamentada em conhecimentos de ordem sobrenatural". Poderíamos deixá-las de fora, uma vez que sua relação com temas

de ordem espiritual parecem fugir ao nosso escopo de análise política. Contudo, não só são algumas das mais marcantes canções da época, entendemos que o interesse desses compositores, ainda que esotérico, se relaciona indiretamente com uma ampla ansiedade por uma alternativa social. Um exemplo é o aclamado "*A Tábua de Esmeralda*" (1974) de Jorge Ben, recheado de referências à figura mítica de Hermes Trismegistus, o alquimista do século XIV Nicolas Flamel e a "filosofia hermética". Citando Eric John Holmyard, Susana Bianca de Andrade destaca que os alquimistas eram "obrigados, em muitos casos, a se disfarçar, utilizar nomes falsos, esconder-se, escrever por meio de linguagem enigmática, repleta de alusões, metáforas, alegorias" (Andrade, 2015, p. 108). Coincidentemente ou não, tal prática por parte dos alquimistas se assemelham àquela dos compositores brasileiros nos anos de chumbo. Além do mais, a mera menção à "Sociedade Alternativa" (1974) foi motivo suficiente para que Raul Seixas e Paulo Coelho fossem presos e torturados sob acusações de propaganda subversiva. Passar por este tema surge como uma boa oportunidade para expor quais foram as inspirações da "Sociedade Alternativa". Para isso precisamos entender um pouco sobre o que são essas sociedades esotéricas e as chamadas doutrinas de Nova Era.

As doutrinas de matriz Nova Era (NE) começaram a se delinear no final do século XIX, influenciadas por movimentos como a teosofia, o ocultismo e o transcendentalismo. Esse fenômeno foi caracterizado pela revitalização dessas práticas e pela busca de novas gnoses que integravam elementos orientais, conforme argumentado por Colin Campbell (1977). No entanto, Amurabi Oliveira (2014) ressalta que o Oriente representado na NE é muitas vezes uma construção ocidental, marcada por relações de poder que moldam uma visão estática do "Oriente latente", como criticado por Edward Said (2007). Todavia, segundo Oliveira, ao contrário das práticas estudadas em países como EUA e Reino Unido, cujo foco estaria no aprimoramento do indivíduo, no Brasil tais práticas acabam "centrando-se no processo terapêutico, buscando dar respostas às agruras postas, no cotidiano dos sujeitos" (Oliveira, 2014, p. 174). Uma das características destas práticas é o uso de elementos da cultura popular como representação das entidades espirituais. Um exemplo é o caso de estudo de Amurabi Oliveira, o Vale do Amanhecer, cujo Pai Sete Flechas é "retratado com indumentárias semelhantes às utilizadas pelos os indígenas americanos, em especial, aquelas que aparecem nos de filmes de Faroeste" apesar de ser descrito como um Tupinambá (Oliveira, 2009, p. 41). Oliveira enxerga a relação entre o contexto político e a emergência de doutrinas como essas, mas ressalta que o principal

veículo dos discursos e práticas esotéricas no Brasil foi a contracultura estrangeira (Oliveira, 2014, p. 170). Segundo Vitor Cei Santos (2009), o escritor ocultista inglês Aleister Crowley (1875–1947), tornou-se um ícone da contracultura, especialmente entre os movimentos espiritualistas dos anos 1960 que anunciavam a era astrológica de Aquário. Sua doutrina do Novo Aeon, que apelava à contestação e rebeldia, ressoou com os jovens dessa época, inspirando a formação de comunidades alternativas. Segundo a lenda, em 1904, durante uma viagem ao Cairo, Crowley teria psicografado o "Livro da Lei" (*Liber AL vel Legis*), ditado pela entidade espiritual Aiwass, que anunciou a chegada de uma nova era na qual prevaleceria a "Lei de Thelema". Para Santos, a queda de confiança nas instituições políticas, aliada à proximidade com o fim do milênio, teriam motivado o interesse dos movimentos contraculturais nas doutrinas de Nova Era.

> A Lei de Thelema emerge da crença na inutilidade das lutas no campo político-institucional, pois redundariam sempre em alguma forma de opressão ao indivíduo. A transformação social viável para resolver os problemas do homem dentro da sociedade só poderia ser alcançada na medida em que cada um pense por si próprio, suprimindo todas as formas de autoridade estabelecidas, tendo em vista a realização dos desejos individuais. Nesse sentido, uma possível revolução contracultural seria fruto da organização coletiva das vontades individuais (Santos, 2009, sp.)

Assim, a Lei de Thelema seria uma anti-lei, feita não para limitar, mas potencializar as capacidades humanas. Crowley tornou-se uma figura particularmente popular no final dos anos 1960, figurando na capa do álbum "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*" ao lado de outras figuras icônicas como Marilyn Monroe, Albert Einstein, Karl Marx, Bob Dylan, Fred Astaire, Carl Jung e Marlon Brando. No Brasil, foi Raul Seixas quem tornou o escritor inglês com a canção "Sociedade Alternativa" (1974).

> Viva! Viva!
> Viva a sociedade alternativa
> (...)
> Se eu quero, e você quer
> Tomar banho de chapéu
> Ou esperar Papai Noel
> Ou discutir Carlos Gardel
> Então vá!
> Faz o que tu queres
> Pois é tudo da lei!
> Da lei

Fica claro que na interpretação de Raul Seixas sobre a Lei de Thelema há a busca por uma sociedade livre onde os indivíduos poderiam chegar à concordância por eles mesmos ("se eu quero e você quer") para fazer o que os aproximasse mais da felicidade, por mais estranho que fosse ("tomar banho de chapéu, ou esperar Papai Noel"). Tal visão é

arrematada por um trecho da Lei de Thelema: “faz o que tu queres, pois é tudo da lei!”. Mas são os versos de contracanto lançados por Raul ao fim da música que deixam explícita a afiliação do cantor com a doutrina de Crowley:

> O número 666 chama-se Aleister Crowley
> (...)
> Faz o que tu queres há de ser tudo da lei
> (...)
> A Lei de Thelema
> (...)
> A lei do forte
> Essa é a nossa lei e a alegria do mundo
> (...)
> Viva! Viva! Viva!

Raul Seixas, do alto de sua experiência como produtor musical, foi razoavelmente sensível ao não fazer de suas canções uma pregação religiosa. Isso talvez ajude a explicar porque sua fase de maior sucesso foi justamente a sua fase mais esotérica. Além do mais, é possível que este contracanto fosse um improviso de estúdio que não teria passado pela censura prévia. Em todo caso, vimos anteriormente o que aconteceu com Raul e seu parceiro Paulo Coelho uma vez que a canção e seu material de divulgação chegaram aos militares.

Na contramão, Tim Maia optou por ser bastante explícito quanto a sua conversão para a Cultura Racional. Ou, como teoriza o pesquisador Allen Thayer (2019), foi bastante explícito uma vez que conseguiu financiar as gravações com o contrato previamente assinado com a gravadora RCA. Até então, Tim Maia “tentou manter suas novas intenções de letra encobertas pelo maior tempo possível, atrasando o inevitável confronto, para que ele pudesse continuar usando o estúdio de Botafogo de graça” (Thayer, 2019, p.76). Segundo conta Nelson Motta, tanto Maia quanto Seixas chegaram a confrontar suas preferências esotéricas em um profundo debate espiritual e filosófico:

> Tim tentou convertê-lo e acabaram em uma discussão acalorada sobre drogas, com Raul ligadão defendendo a cocaína e Tim missionário, advertindo: "Tu toma cuidado, hein, magrelo. Nego cheira cocaína e fica logo com vontade de dar o cu, cocaína afrouxa o brioco, mermão!” (Motta, 2007, p. 177)

Talvez o caso mais famoso de envolvimento entre artista e uma seita esotérica, Tim Maia conheceu a Cultura Racional por acaso. Como mencionamos anteriormente, seitas do tipo Nova Era costumam recorrer a símbolos da cultura popular na construção de suas mitologias. No caso da Cultura Racional, foi justamente o uso da ufologia que chamou a atenção de Tim Maia. Segundo Mariana Kapp (2021):

> Tim Maia conheceu o Universo em Desencanto por meio de seu amigo Tibério Gaspar, que era o violinista da banda. Tim Maia, na época dos ensaios para o LP duplo, estava usando mescalina – um alucinógeno extraído do cacto Peyote – e, em uma de suas viagens, resolveu visitar o amigo, que tinha o livro em cima da mesa. Tim se deslumbrou com a questão da ufologia que a Cultura Racional disseminava, já que se interessava por esse assunto desde criança. Então, Tibério Gaspar o levou para visitar o templo de Manoel Jacintho Coelho – fundador da Cultura Racional. Aos poucos, todos os membros da banda também acabaram lendo o livro e se envolvendo com a Cultura. Vale lembrar também que essa era uma época em que diversos movimentos espirituais alternativos ganharam força dentro do contexto da contracultura Brasileira. No mundo da música, não foi só Tim quem gravou discos inspirados em temas místicos (Kapp, 2021, p. 160)

Os dois volumes do disco "*Racional*" (1975) são hoje os mais cultuados da obra de Tim Maia, mas é importante lembrar que a RCA não só se recusou a distribuí-lo como romperam o contrato com o compositor. Mesmo assim, foram vendidas 38 mil cópias para o volume 1 e 20 mil para o volume 2 (Thayer, 2019, p.120). É uma soma impressionante considerando que os "discos e o livro eram vendidos em shows gratuitos, que tinham como público membros da Cultura Racional, e pelas ruas e praias do Rio de Janeiro", além de apresentações gratuitas na TV (Kapp, 2021, p. 163). Todo dinheiro era doado a Manoel Jacintho Coelho, o que obviamente tornou aquela operação financeiramente insustentável (Kapp, 2021, p. 164). Segundo Nelson Motta, "no dia 25 de setembro de 1975, Tim acordou com uma vontade louca de comer uma carne sangrenta, tomar um goró e fumar um baseado. Teve uma iluminação e abandonou a seita no seu velho estilo, quebrando tudo" (Motta, 2007, p. 184).

A versão destes fatos apresentada por Mariana Kapp é mais gradual e complexa quanto aos motivos para o rompimento de Tim Maia com a Cultura Racional:

> O primeiro deles foi a morte de um dos filhos de Seu Manoel em um acidente de carro, o que deixou todos abalados. Logo depois, o cantor e a banda fecharam um show em uma pequena cidade de Minas Gerais; porém, lá ninguém sabia dessa conversão de Tim Maia, e, como todos esperavam seu show tradicional – o que não aconteceu –, o público se decepcionou e começou a vaiar e a querer invadir o palco. Ao voltarem de Minas, ele decidiu visitar Manoel Jacintho e o encontrou saindo com a esposa de outro membro da Cultura Racional. Esse foi o momento em que ele tirou todos os instrumentos de Belford Roxo e mandou que os músicos destruíssem os discos e os livros que tinham sobrado. Esse fato e a questão de que os discos não foram amplamente vendidos quando Tim ainda fazia parte da Cultura Racional tornaram esses discos extremamente raros. Ele também deixou gravado no estúdio Havaii and Somil algumas bases e alguns vocais; porém, com sua saída, ele nunca pagou nem buscou essas fitas, que anos mais tarde seriam usadas para o Racional - Volume 3 (Kapp, 2021, p. 164)

Fazendo a transição entre o "outro mundo" e este mundo, o volume 2 do disco "*Racional*" (1975) traz a canção "Guiné-Bissau, Moçambique e Angola".

Eu vim aqui para lhe dizer
(...)
Que eles agora estão
Numa relax
Numa tranquila
Numa boa
(...)
Lendo os livros da Cultura Racional
(...)
Guiné Bissau, Moçambique e Angola

Não encontramos nenhuma evidência de que o livro "*Universo em desencanto*" estivesse de fato sendo lidos naqueles países. No entanto, naquele mesmo ano de 1975 essas três nações mais Cabo Verde avançavam em seus respectivos processos de independência de Portugal. O processo de descolonização da África portuguesa é bastante complexo, e nenhum resumo poderá fazer justiça à importância histórica deste evento. Parte das suas complexidades reside no fato de que este é um processo que pode ser considerado como "tardio", uma vez que os demais processos de descolonização africanos se sucederam ao longo das décadas de 1950 e 1960. Isto se deve ao fato de que Portugal, em sua condição de nação semi-periférica (Fortuna, 1985, p. 470) tinha como base de sustentação da ditadura de Salazar a manutenção das colônias. Portanto, as independências de Guiné-Bissau, Moçambique, Angola e Cabo Verde colocavam em xeque não apenas o modelo colonial portugues, mas, todo o regime do Estado Novo (Fortuna, 1985, p. 472).

Em solo africano, diversos grupos pegavam em armas para defender a independência de seus respectivos países. Destacavam-se, naquele primeiro momento, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) — todos de influência marxista-leninista — compondo a Conferência das Organizações Nacionalistas das Colônias Portuguesas (CONCP) (Freixo, 2007, p. 5). Evidentemente havia outros grupos que defendiam outros projetos de independência. Com o tempo as disputas transformaram-se em conflitos armados que logo degeneraram-se em guerra civil: Moçambique só encerrou seu conflito em 1992, Guiné-Bissau em 1998. Já em Angola, os combates atravessariam o milênio, cessando apenas em 2002. É difícil dizer se esta canção foi uma daquelas escritas por Tim Maia antes da sua conversão à Cultura Racional e alteradas posteriormente, ou se foi composta inteiramente após tal acontecimento. Em todo caso, em seu primeiro disco após o rompimento com a Cultura Racional, Tim Maia parecia revisar suas projeções otimistas para o continente africano em "Rodésia" (1976):

Em Guiné-Bissau
Não está legal
Muito menos na Rodésia
África do Sul
Pegue o sangue azul
Mande para as cucuias
Só assim vão ver
Que o preto é bom
Mas é valente também

Ao focar na Rodésia e na África do Sul, Tim Maia abordava dois países emblemáticos pelo regime de *apartheid*, expressando abertamente sua oposição a esse sistema. Em 1980, Robert Mugabe foi eleito, pondo fim à Rodésia e dando origem ao Zimbábue. Já a África do Sul, desmoralizada após a derrota em Angola, ainda manteria seu apartheid até 1991, elegendo Nelson Mandela em 1994. Tim Maia pode não ser um dos nomes mais associados à política nos anos de chumbo, mas canções como "Rodésia" demonstram sua preocupação com questões políticas relevantes da época. Entretanto, é muito difícil precisar os meios pelos quais o compositor entrou em contato com as questões africanas. De acordo com Gustavo Rolim (2022), apenas "no momento da gradual 'abertura' que aquelas realidades africanas podem circular no Brasil (ao menos não clandestinamente) (Rolim, 2022, p. 392), portanto, alguns anos depois do lançamento das canções de Tim Maia.

A pesquisa de Felipe Bellido Quarti Cruz (2023) traz uma importante contribuição ao mapear o surgimento e atuação de diferentes organizações do Movimento Negro nas décadas de 1970 e 1980. O autor considera como fatores de influência destas organizações, não só os movimentos de independência africanos, mas também as lutas por direitos civis nos EUA e a emergência do Partido dos Panteras Negras. Segundo Cruz, as perspectivas erguidas por estes movimentos na conjuntura internacional provocaram uma importante elevação da autoestima do negro brasileiro (Cruz, 2023, p. 33). O autor começa sua "linha do tempo" pelo Instituto de Estudos Afro-Asiático (IBEAA), órgão criado ainda em 1961 e, absorvido em 1973 pela Universidade Candido Mendes para tornar-se o Centro de Estudos Afro-Asiático. No ano seguinte surge a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SINBA), e em 1975 o Grupo de Trabalho André Rebouças (GTAR) e o Instituto de Pesquisa em Culturas Negras (IPCN). É importante destacar que todos esses grupos funcionaram em instituições acadêmicas, o que, considerando sua biografia, torna um tanto difícil imaginar que fossem espaços frequentados por Tim Maia. É menos difícil, no entanto, imaginar que esse contato ocorresse em outros espaços de sociabilização, como os bailes de *black music:*

> O movimento dos bailes soul no Rio de Janeiro teve grande importância na reconfiguração da ocupação do espaço urbano na cidade, os jovens negros das favelas se deslocaram entre as zonas norte e sul. A partir desse deslocamento promovido pelos jovens do movimento negro, há uma alteração da segregação espacial em termos de realização de eventos culturais na zona sul (Monteiro, 1991). (...) Uma das perguntas que fiz a Dom Filó era referente a como chegavam essas informações ao Brasil e aos jovens negros. Tanto ele como Carlos Alberto Medeiros foram enfáticos em dizer que os artistas como Tony Tornado, Tim Maia, entre outros, quando voltavam de viagens aos EUA traziam revistas e discos de vinil. Outra influência importante era a dos livros, ambos citaram as obras escritas por James Baldwin e Eldridge Cleaver, livros que tiveram traduções para o português. (...) Dessa forma o Soul se tornou um dos motores propulsores do movimento negro, pois trabalhava com a autoestima dos negros, que passaram a ver a sua identidade de forma positiva, seja pela indumentária, ou pelo penteado usado por estrelas internacionais da música e do cinema. Ao mesmo tempo que os espaços em que ocorriam os bailes também passaram a ser ponto de encontro dos militantes na década de 1970 (Cruz, 2023, pp. 57-58)

Pode-se pensar que a conexão com a música negra dos Estados Unidos mobilizasse referências restritas ao contexto estadunidense. Porém, um olhar mais atento revela que a *black music* sempre manteve uma relação próxima com o continente africano. Em 1973, James Brown apresentou-se no Brasil e, no ano seguinte, seguiu para a África, onde participou do festival "*Zaire 74*". O evento tinha o objetivo de promover a solidariedade racial e cultural entre afro-americanos e africanos — mas também serviu de promoção para a histórica luta entre Muhammad Ali e George Foreman. É possível que Tim Maia tenha acompanhado a trajetória do seu ídolo e, no processo, se familiarizado com as questões políticas do continente africano.

Essas conexões são muitas vezes contraintuitivas. No documentário "*Meu Amigo, Fela*" (2019)[53], a ativista Sandra Smith conta que o lendário músico nigeriano Fela Kuti só passou a se interessar pelos temas políticos do seu próprio país após sua estadia nos EUA no fim dos anos 1960 — a despeito de ser filho da também lendária ativista Funmilayo Ransome-Kuti[54]. É difícil afirmar o que exatamente teria despertado o interesse de Tim Maia nas questões políticas do continente africano. É mais provável que o compositor tenha se influenciado por um cruzamento de referências extraídas da *black music*. A cultura negra estadunidense é, portanto, uma força cultural e um ponto de encontro da diáspora que não se pode ignorar quando tratamos das perspectivas e alternativas sociais e políticas presentes

[53] Meu Amigo Fela. Direção: Joel Zito Araújo. São Paulo : O2 Play, 2019

[54] Funmilayo Ransome-Kuti (1900–1978) foi uma ativista nigeriana, educadora e política, amplamente reconhecida por sua luta pelos direitos das mulheres e pela independência da Nigéria do domínio colonial britânico. Ela foi uma das primeiras mulheres a dirigir um carro na Nigéria e fundou a Associação das Mulheres Abeokuta, que desempenhou um papel crucial na defesa dos direitos das mulheres, especialmente em relação à tributação injusta. Sua atuação foi uma das influências de Kwame Nkrumah, que viria a ser presidente da Ghana. Além disso, Funmilayo Ransome-Kuti era mãe de Fela Kuti, o renomado músico e ativista criador do Afrobeat.

naqueles anos de chumbo, especialmente para o povo preto brasileiro. Na década de 1970 as tensões raciais seguiam altas. Enquanto os negros tiveram suas conquistas civis frustradas pelas péssimas condições econômicas da década. Pelo menos é o que diz a *White House Historical Association*[55] em seu domínio eletrônico. Como vimos anteriormente, Taiguara percebeu tais tensões em sua canção "Nova York" (1973) no verso "E se junte a sua raça". Já o *America's Black Holocaust Museum*[56] faz questão de lembrar dos assassinatos de lideranças como Martin Luther King Jr., Malcolm X e Fred Hampton assim como a emergência de movimentos reacionários de direita como um ponto de virada na trajetória do movimento. O pesquisador Jacob Barnhill (2019) identifica esse clima de medo, divisão política e incerteza como o tema central do álbum "*What's going on*" (1971) do cantor estadunidense Marvin Gaye, cujas canções abordam tais questões a partir da perspectiva de um jovem negro que retorna da Guerra do Vietnã.

Na contramão da desconfiança, Jorge Ben lança naquele mesmo ano o disco "*Negro é lindo*" (1971). Filho de mãe etíope, o compositor tijucano traz por todo o álbum uma exaltação das diversas qualidades do povo preto, seja em África ou na América. Na canção "Cassius Marcelus Clay", Jorge utiliza a figura do pugilista Muhammad Ali (batizado originalmente de Cassius Marcellus Clay) como avatar para a coragem historicamente demonstrada pelo povo preto frente às adversidades, preconceitos e violências impostas por indivíduos e estruturas sociais racistas.

> Herói do século XX sucessor de Batman
> Sucessor de Batman, Capitão América e Superman
> (...)
> Tem a postura da Estátua da Liberdade
> E a altura do Empire States
> Salve, Cassius Marcellus Clay
> Soul brother, soul boxer, soul man

O atleta, campeão olímpico em Roma 1960, foi tratado pelo governo dos EUA como traidor e condenado à prisão por se recusar a lutar na Guerra do Vietnã. O processo judicial se arrastou por alguns anos, durante os quais ele foi proibido de competir, até ser absolvido justamente em 1971. A canção de Jorge Ben eleva o boxeador ao patamar de outros heróis da cultura *pop* estadunidense como Batman, Capitão América e Superman. Dentre eles, Ali é o único negro. Curiosamente, também é o único que existiu de verdade.

---

[55] Racial Tension in the 1970s - White House Historical Association. Disponível em: https://www.whitehousehistory.org/racial-tension-in-the-1970s (Último acesso: 16/08/2024)

[56] Turning the Tables on Civil Rights: The 1970s and 1980s - America's Black Holocaust Museum. Disponível em: https://www.abhmuseum.org/turning-the-tables-on-civil-rights-the-1970s-and-1980s/ (Último acesso: 16/08/2024)

Ao longo da letra, Ali é celebrado por sua elevada autoestima (“Salve Narciso negro”). Susana Bianca de Andrade nos lembra que a exaltação de Ali se juntava às demais exaltações de figuras negras como Moisés, Fio Maravilha, Zumbi e Xica da Silva (Andrade, 2015, p. 113), que Jorge Ben continuou a exaltar durante a década de 1970 em discos como “*Gil & Jorge: Ogum, Xangô*”, em parceria com Gilberto Gil, e “*África/Brasil*” (1976). Como Cruz demonstrou, a elevação da autoestima era um elemento fundamental da cultura *black*, portanto, exaltar essas figuras históricas significava também exaltar a autoestima de todo o povo negro. Se voltarmos à “Rodésia” de Tim Maia, vemos esta mesma exaltação à autoestima, agora em um momento de crise:

> Meu irmão de cor
> Chega de pudor
> Pois assim não é possível
> Tome o que é seu
> Pois foi quem te deu
> Bela natureza triste, yeah
> Foi deixar pra lá
> Mas assim não dá
> Veja o que aconteceu

Dos poucos relatos biográficos que se tem sobre Taiguara, sabe-se que entre 1971 e 1973 o cantor passou por Inglaterra, França e também Nova York (Pacheco, 2013. p. 148). Este período coincide com a campanha “*War is Over (if you want it)*” lançada por Yoko Ono e John Lennon junto ao single “*Happy Xmas (War Is Over)*” (1971), gravado pela The Plastic Ono Band com o Harlem Community Choir. O casal, que residia em Nova York, promoveu essa campanha como forma de contribuição aos movimentos de oposição à guerra do Vietnã. Este clima político foi registrado por Taiguara na canção “Nova York” (1973):

> E o diário luminoso deslizou as cinco letras finais:
> Era um “p”, um “e”, um “a”, um “c”, um “e”
> Peace and love, chegou a paz!

Outro forte movimento político deste período se opunha ao armamento nuclear. Durante a Guerra Fria imaginava-se que a disputa travada entre EUA e URSS pela hegemonia global resultaria invariavelmente em uma guerra nuclear. Contudo, segundo Eric Hobsbawm, a “retórica de luta pela supremacia ou aniquilação” não pertencia às altas cúpulas dos governos nacionais e sim “a nebulosa disputa entre seus vários serviços secretos” que, apesar de atuarem muito mais no Terceiro Mundo, alimentaram a ficção típica da guerra fria com tramas de espionagem, sedução e assassinatos cujo símbolo mais completo talvez seja a franquia James Bond de Ian Fleming (Hobsbawm, 2008, p. 226).

Segundo o historiador inglês, os governos confiavam que a garantia de uma destruição mútua "impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal para o planejado suicídio da civilização. Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária" (Hobsbawm, 2008, p. 224). Tal doutrina ficou conhecida como "destruição mútua assegurada" cuja sigla em inglês, "*MAD*" adequadamente traduz-se para "LOUCO". O diretor Stanley Kubrick enxergou o absurdo dessa doutrina e o refletiu na comédia farsesca "*Doutor Fantástico*" (1964). Por sua vez, Jorge Mautner expressou essa paranóia à luz de sua experiência infanto-juvenil sob a constante ameaça do apocalipse nuclear em "Cinco bombas atômicas" (1973):

> Cinco bombas atômicas
> Em cima do meu cérebro
> Quando eu era pequeno
> Saudades eletrônicas
> E mais!
> Cinco bombas atômicas
> De manhã muito cedo

É importante destacar que Mautner foi exilado em 1966, e sua estadia nos Estados Unidos coincidiu com um dos momentos mais intensos dos movimentos antinucleares, conforme destacado pelo pesquisador David S. Meyer (1993). Além disso, sua biografia é marcada pela fuga de seus pais da Segunda Guerra Mundial, cujo desfecho dramático incluiu o uso das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki em 1945. No ano seguinte, o poeta Vinícius de Moraes descreveu os horrores desse evento no poema "Rosa de Hiroshima", que, em 1973, foi musicado por Gerson Conrad e lançado no primeiro álbum dos Secos & Molhados.

> Pensem nas crianças mudas, telepáticas
> Pensem nas meninas cegas, inexatas
> Pensem nas mulheres, rotas alteradas
> Pensem nas feridas como rosas cálidas
> Mas, oh! Não se esqueçam da rosa, da rosa
> Da rosa de Hiroshima, a rosa hereditária
> A rosa radioativa, estúpida inválida
> A rosa com cirrose a antirrosa atômica
> Sem cor, sem perfume, sem rosa
> Sem nada

João Victor Medeiros Barbosa e Kamilla Maria Medeiros Barbosa (2020) apresentam uma excelente análise sobre o poema. Para os autores:

> Ao usar o verbo 'pensar' no modo imperativo ("pensem") no decorrer do texto, o poeta propõe a reflexão sobre as atrocidades causadas pela guerra no geral, mas, principalmente, sobre as ações desumanas que o ser humano pratica ao esquecer o quanto de humanidade há dentro de si, através, nesse caso, da bomba atômica No meio do poema, encontra-se o verso: "Mas, oh, não se esqueçam", também no

> modo imperativo, é um chamado à reflexão de que a culpa e responsabilidade da destruição é de toda a humanidade, do que o ser humano pode oferecer ao seu semelhante Assim, é possível dizer que o poema não trata somente da catástrofe em Hiroshima, mas também da própria existência, a própria sobrevivência humana (Barbosa & Barbosa, 2020, p 131)

A pesquisa de Meyer revela, por meio da análise do volume de reportagens sobre movimentos antinucleares no *New York Times* e no *Reader's Guide to Periodical Literature*, que no período abordado por nosso estudo (1968–1976) houve um relativo silenciamento desses movimentos em comparação com a intensa cobertura dos anos 1960 e o ressurgimento nos anos 1980. Segundo Meyer, o período entre 1968 e 1972 foi dominado pelo debate sobre o desdobramento de mísseis antibalísticos (ABM) (Meyer, 1993, pp. 41–42). Em todo caso, como dito anteriormente por Hobsbawm, o medo de um apocalipse nuclear nunca se dissipou totalmente. O olhar dos compositores brasileiros sobre os Estados Unidos durante os anos de chumbo era complexo e contraditório. Qualquer otimismo gerado pelo Movimento Negro e pelos movimentos contra a guerra era rapidamente contraposto pelas perspectivas apocalípticas de uma possível hecatombe nuclear. Além disso, a crise moral da política institucional, provocada pelo escândalo Watergate (Hobsbawm, 2008, p. 244), se somava à antipatia já existente em relação ao imperialismo dos EUA, especialmente entre a esquerda brasileira.

Pouco sobre o momento europeu chegou a ser registrado nas canções dos anos de chumbo. Como vimos ao tratar dos exilados, muitos brasileiros enxergaram a social-democracia europeia com um misto de espanto e encantamento. Caetano Veloso cantou sobre o cotidiano tranquilo da capital inglesa em “London, London” (1971), destacando os contrastes com o clima conturbado dos anos de chumbo. Em “Nine out of ten” (1972), o compositor destaca por meio da vinheta inicial da canção um novo estilo que surgia a partir da presença dos imigrantes jamaicanos e se tornava parte da paisagem londrina: o *reggae*. Esse clima “pacífico”, resquício do que Eric Hobsbawm chamou de “Era de Ouro”, era sustentado por um arranjo econômico que, como visto no primeiro capítulo, estava prestes a chegar no seu limite. Os defensores da social-democracia logo passaram a ser alvo de uma nova tendência econômica que surgia da chamada Escola Austríaca e que até o final da década levaria ao poder Margaret Thatcher, precipitando também o início de uma crise social entre ingleses e imigrantes que persiste até hoje (Hobsbawm, 2008, pp. 398–399):

> A esse respeito, os defensores da economia da Era de Ouro não foram muito bem-sucedidos. Isso se deu em parte porque eles eram limitados por seu compromisso político e ideológico com o pleno emprego, com Estados de Bem-estar e com a política de consenso do pós-guerra. Ou melhor, estavam espremidos entre as demandas de capital e trabalho, quando o crescimento da Era de Ouro não mais permitia que lucros e rendas não comerciais igualmente aumentassem sem interferir uns com os outros (Hobsbawm, 2008, p. 400)

Nem o chamado "bloco socialista" de países europeus, tampouco os da Ásia, parecem ter inspirado canções nos anos de chumbo. Na verdade, a questão central da Guerra Fria, isto é, a disputa entre "estilos de vida" dos chamados "primeiro mundo" capitalista e "segundo mundo" socialista, não parecem ter despertado interesse do compositor brasileiro. Seja pela falta de afiliação com qualquer uma das alternativas, seja ainda pelo fato de que esta divisão é um tanto arbitrária e generalista, não refletindo muitas das questões internas destes blocos. Talvez o único fator de semelhança, e ainda assim muito tangencialmente, entre canções dos anos de chumbo e algum governo socialista do leste europeu seja entre o já mencionado temor de uma guerra nuclear e extensivo programa de construção de casamatas pelo presidente da Albânia, Enver Hoxha. Além do mais, o sucesso da propaganda estadunidense em pautar a Guerra Fria como uma luta entre a "democracia" e socialismo tornava pouco atrativo tais modelos de governo para um "amanhã" que se queria democrático.

É importante destacar que esses "blocos" não devem ser vistos de forma monolítica, uma vez que havia divergências internas. Do lado capitalista, os interesses por vezes eram conflitantes. França, Alemanha e Inglaterra guardavam na memória as lembranças e interesses que motivaram as duas guerras mundiais (Hobsbawm, 2008, p. 238). Além do mais, os europeus não sentiam-se plenamente confortáveis com a influência crescente dos EUA sobre seu continente e por vezes houve choques entre os governos: como quando o presidente francês Charles de Gaulle anunciou sua intenção de trocar suas reservas em dólares dos EUA por ouro à taxa de câmbio oficial. Do lado comunista, as tensões eram constantes. Tito Brop Tipz, da Iugoslávia, foi inimigo jurado de Josef Stalin, enquanto as divergências entre Nikita Kruschev e Mao Tsé-Tung levaram a URSS e a China ao rompimento diplomático (Hobsbawm, 2008, p. 286). E se os blocos não encontravam coesão interna, tampouco poderiam encontrá-las dentro de suas respectivas sociedades. No ocidente temos na memória a repressão aos protestos por direitos civis e os já mencionados assassinatos de lideranças políticas, enquanto nos países socialistas houve inúmeros casos de repressão como na Hungria em 1956 e na Tchecoslováquia em 1968. A fragmentação do

"bloco socialista" acelerou o já comum processo de fragmentação das esquerdas ao redor do planeta. Todavia, em 1974 uma revolução socialista ocorre em plena Europa ocidental: a Revolução dos Cravos. Após o afastamento e subsequente morte de António de Oliveira Salazar em 1970, as promessas do seu sucessor, Marcelo Caetano, em reformar o regime evaporaram diante dos movimentos de independência e na guerra colonial. No dia 25 de abril de 1974, o Movimento das Forças Armadas (MFA) executou um levante que derrubou a ditadura mais antiga da Europa. A senha para a movimentação das tropas foi justamente uma canção: "Grândola, Vila Morena" (1971), de José Afonso, e até então censurada pelo regime. Segundo o pesquisador Lincoln Secco:

> O movimento dos capitães foi produzido pela impossibilidade do exército português manter o esforço de guerra contra os grupos guerrilheiros de Angola, Guiné Bissau e Moçambique. E o desenvolvimento do processo revolucionário adquiriu cores socialistas, comunistas, social-democratas e maoístas, embora seu resultado seja a democracia liberal. A Revolução Portuguesa não nasce em Portugal. Ela é produto direto das lutas de povos da chamada África Portuguesa e do desgaste a que foi submetido o exército português naqueles três teatros de operação de guerra (Angola, em 1961; Guiné Bissau, em 1963; Moçambique, em 1964) (Secco, 2013, p. 369)

A "tempestade perfeita" formada em Portugal uniu de um mesmo lado militares, socialistas, comunistas e social-democratas. Esta era uma conjuntura radicalmente diferente daquela experimentada no Brasil, o que não impediu Chico Buarque de se inspirar em tais eventos para compor "Tanto mar" (1975). Censurada, a canção chegou a ser lançada apenas em versão instrumental no disco "*Chico Buarque e Maria Bethânia (Ao Vivo)*" (1975). Só em 1978 seria lançada já com outra letra, menos entusiasmada com os rumos tomados pela revolução portuguesa nesses três anos. A versão original não está disponível nos canais de transmissão oficiais do cantor, mas pode ser encontrada com relativa facilidade pela internet. A primeira versão conta com a seguinte letra:

> Sei que estás em festa, pá,
> Fico contente
> Enquanto estou ausente
> Guarda um cravo para mim
> Eu queria estar na festa, pá,
> Com a tua gente
> E colher pessoalmente
> Uma flor no teu jardim
> Sei que há léguas a nos separar
> Tanto mar, tanto mar
> Sei, também, quanto é preciso, pá
> Navegar, navegar
> Lá faz primavera, pá
> Cá estou doente
> Manda urgentemente
> Algum cheirinho de alecrim

Esta segunda metade da canção é bastante reveladora quanto à consciência do compositor de que havia uma grande distância entre a conjuntura brasileira e portuguesa, representada pelas "léguas a nos separar". Também quanto à necessidade da ação ativa dos defensores da democracia seria necessária — "Sei, também, quanto é preciso, pá, navegar, navegar". Em todo caso, a canção, cujo arranjo se assemelha aos típicos fados portugueses, é bastante clara quanto ao desejo de ver realizada no Brasil a "primavera" democrática que tomara Portugal de assalto. O cravo vermelho, que acabou se tornando símbolo da revolução pelas fotos de soldados com as flores no cano das armas, serviu também como ponte entre o "amanhã" e a "primavera". Contudo, o fato de Portugal passar por uma revolução de caráter socialista, ainda que plenamente compreensível dada sua condição de economia semiperiférica (Fortuna, 1985, p. 470) não representou uma adesão portuguesa ao dito "segundo mundo". Ainda que as atenções dos EUA tenham se voltado para os acontecimentos em terras lusitanas, era o desenrolar da situação em África que os verdadeiramente interessava (Maxwell, 2005). Segundo Hobsbawm:

> Como a situação na Europa estava nitidamente estabilizada – nem mesmo a revolução portuguesa de 1974 e o fim do regime de Franco na Espanha a mudaram – e as linhas tinham sido tão nitidamente traçadas, na verdade, as duas superpotências haviam transferido sua competição para o terceiro Mundo (Hobsbawm, 2008, p. 242)

O "terceiro mundo", representado pelas nações ditas "não-alinhadas" foi talvez o mais mencionado em nossas fontes e o mais difícil de definir. A rigor, o "terceiro mundo" seria o único dos "três mundos" que não se constitui em cima de uma aliança militar, ao contrário do Pacto de Varsóvia e da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN). O "terceiro mundo" começa a ser discutido na Conferência de Bandung (1955) e consolida-se na Conferência de Belgrado (1961) onde este conjunto de nações se pronunciaram pela neutralidade na Guerra Fria (Freixo, 2007, p. 1). Essa neutralidade foi muito difícil de se cumprir, uma vez que a própria posição geográfica de alguns países os deixavam mais ou menos suscetíveis às zonas de influência dos blocos hegemônicos. O Brasil, por exemplo, declarava-se neutro mas como sabemos estava sob influência dos Estados Unidos da América, especialmente a partir de 1º de Abril de 1964. O que não significa que em determinados momentos, mesmo a ditadura militar opôs-se às diretrizes estadunidenses. Um exemplo foi o reconhecimento rápido do governo comunista de Angola formado pela MPLA (Fonseca e Muñoz, 2023) e o anúncio de um acordo nuclear com a Alemanha ocidental em Maio de 1975 (Sardo, 2020). Por esses e outros motivos o conceito de

"terceiro mundo" é bastante complexo. Já o "terceiromundismo" é menos hostil às definições. Eric Hobsbawm o descreve como:

> (...) a crença em que o mundo seria emancipado pela libertação de sua 'periferia' empobrecida e agrária, explorada e forçada à dependência pelos 'países-núcleo' do que uma crescente literatura chamava de 'sistema mundial', tomou conta de grande parte dos teóricos da esquerda do Primeiro Mundo. Se, como sugeriam os teóricos do 'sistema mundial', as raízes dos problemas do mundo estavam não na ascensão do capitalismo industrial moderno, mas na conquista do Terceiro Mundo por colonialistas europeus no século XVI, então a inversão desse processo histórico no século XX oferecia aos impotentes revolucionários do Primeiro Mundo uma saída de sua impotência (Hobsbawm, 2008, p. 431)

Uma breve observação a ser feita é que, naturalmente, Hobsbawm não adentrou nas nuances do chamado "sistema mundo". É um sistema complexo e diverso, mas uma das suas correntes mais conhecidas no Brasil é a da Teoria da Dependência, desenvolvida por figuras como Otávio Ianni e Fernando Henrique Cardoso. Há ainda a Teoria Marxista da Dependência (TMD), também com proeminentes intelectuais brasileiros entre seus principais teóricos como Ruy Mauro Marini, Theotônio dos Santos e Vânia Bambirra. Estes últimos não poderiam ser definidos nos termos postos por Hobsbawm, pois seu argumento central era justamente que o capitalismo industrial precisou da exploração colonial do Terceiro Mundo para alcançar seu estado moderno; de modo que o atraso e subdesenvolvimento da periferia é resultado da transferência do valor extraído destas regiões para o centro do capitalismo. Mas o que importa aqui é seu efeito cultural. Ainda conforme o historiador inglês:

> Por toda América Latina, entusiasmados grupos de jovens lançaram-se em lutas de guerrilha uniformemente condenadas de antemão sob a bandeira de Fidel, ou Trotski, ou Mao Tse-tung. Com exceção da América Central e da Colômbia, onde havia uma velha base de apoio camponês a tropas armadas irregulares, a maioria dessas iniciativas desmoronou quase imediatamente, deixando atrás de si os cadáveres dos famosos – o próprio Che Guevara; o igualmente bonito e carismático padre rebelde Camilo Torres na Colômbia – e dos desconhecidos. (...) Contudo, não surpreende que, por meio de suas guerrilhas, rurais e urbanas, o Terceiro Mundo tenha inspirado o crescente número de jovens rebeldes e revolucionários, ou simplesmente dissidentes culturais do Primeiro Mundo. Repórteres de rock compararam as massas juvenis do festival de música de Woodstock (1969) a um 'exército de guerrilheiros pacíficos'. Imagens de Che Guevara eram carregadas como ícones por manifestantes estudantis em Paris e Tóquio, e seu rosto barbudo, inquestionavelmente másculo e de boina fez bater corações mesmo não políticos na contracultura (Hobsbawm, 2008, pp. 428-430)

Esse fator *pop* do terceiromundismo também se manifestou em solo brasileiro, na primeira faixa do segundo disco dos Secos & Molhados: "Tercer mundo" (1974). Em entrevista à jornalista Ana Maria Bahiana, João Ricardo, compositor e fundador da banda,

dá uma resposta bastante interessante sobre a questão da influência estadunidense na música brasileira:

> É uma coisa completamente estúpida, enquanto eles são americanos, refletem a decadência de uma sociedade superdesenvolvida, e nós somos brasileiros, um país subdesenvolvido, com toda a sorte de preocupações, principalmente em não cometer os erros já cometidos". (...) Eu não esqueço que vivo numa terra e numa realidade específica, mas ser ortodoxo no fato de pegar a bandeira da música popular brasileira e sair por aí, é uma besteira, na minha opinião (Ricardo apud Bahiana, 2006, p. 109)

O uso do termo "subdesenvolvido" é bastante revelador quanto ao entendimento político do compositor. A questão do subdesenvolvimento era central para intelectuais como Álvaro Vieira Pinto, membro do extinto ISEB, e os demais adeptos da TMD. Voltando à "Tecer mundo", devemos admitir que o fato da canção estar em espanhol dificulta a interpretação. Partindo do entendimento que João Ricardo havia alguma familiaridade com a teoria da dependência, a "*espera al ingreso en una danza que ninguna izadora danzó*" pode ser tida como uma referência a promessa nunca cumprida de integração plena dos países periféricos à ordem capitalista; ainda que alguns teóricos da dependência como Theotônio dos Santos e Ruy Mauro Marini diriam que essa integração se dá justamente nos termos da superexploração da força de trabalho e da dependência econômica.

Ahí no lejos
Las anguilas laten
Su imenso pulso
Su planetário giro
Todo espera el ingreso
En una danza
Que ninguna izadora danzó
Nunca de este lado del mundo
Tercer mundo global
Del hombre sin orillas
Chapoteador de história
Vispera de sí mismo
Nunca de este lado del mundo
Tercer mundo global

Outra referência possível ainda que duvidosa são os versos "*del hombre sin orillas chapoteador de história*", que de alguma forma remetem ao clássico de Caetano Veloso "Soy loco por ti América" (1967) com seus versos sobre "*el nombre del hombre muerto*" em uma velada referência à Ernesto Che Guevara. Contudo, isto também não significa que alguma destas canções possam ser entendidas como uma defesa do socialismo. Se prestarmos atenção, mesmo as referências de Tim Maia à Guiné-Bissau, Moçambique e Angola se relacionavam muito mais com seu processo de independência do que com o

caráter socialista que acabou prevalecendo em alguns casos. Essas ressalvas são importantes porque, além de não ser possível provar a adesão desses compositores a qualquer corrente política, queremos evitar o mesmo erro dos censores e repressores ao imputar acusações de caráter ideológico aos outros. Nosso objetivo é apenas mostrar para onde os compositores estavam olhando e o que viam no mundo naquele momento em que se buscava um "amanhã". E um desses lugares era uma pequena ilha a pouco mais de 100 km da costa dos EUA. Ainda nos anos 1970, Cuba seguia como uma forte referência política, especialmente na América Latina. Segundo Humberto Werneck (2006, p. 92), a inspiração de Chico Buarque para "O que será" (à flor da terra)" teriam sido fotografias do povo cubano. Já Taiguara foi mais explícito em "A Ilha" (1971):

> Meu pai, já não posso mais
> Viver nesse mundo em chamas, em chamas, chamas
> Meu bem, eu te quero bem
> Mas vou onde o amor me chama, me chama, chama
> Livre só embaixo vou viver na ilha, na ilha
> Onde meus iguais serão minha família, na ilha
> Tentei, ser como vocês
> Viver nesse mundo errado, errado, errado
> Adeus, vou deixar vocês
> Chega de viver guardado, guardado, guardado
> Hoje o meu adeus corta o meu destino, destino
> Que o amor faz meu e eu volto a ser menino, menino

Em uma primeira análise poderíamos dizer que é uma referência à própria ideia de utopia tal como apresentada originalmente por Thomas Morus em 1516. Seu livro, cujo propósito do u-tópos (não-lugar) é justamente o de satirizar a ideia de uma sociedade perfeita (Pacheco, 2008, p. 68). Nem mesmo a distinção explícita feita por Marx e Engels para com os "socialistas utópicos", foi capaz de impedir que as revoluções socialistas do século XX fossem tidas como utopias destinadas ao fracasso. A socialização dos meios de produção, reduzida muitas vezes na figura retórica da "igualdade", reforçou (para adeptos e opositores) a imagem de que uma sociedade socialista seria algo utópico.

Não é de se surpreender, portanto, que tantas interpretações de "A ilha" a considerem uma referência a terra de José Martí (Dadalti, 2020, p. 38; Rocha, 2013, p. 44). Esta foi também a interpretação dos censores que vetaram a canção (Brito, 2011, pp. 146–147). Invariavelmente a proximidade com Cuba tornava essa referência mais efetiva não só no Brasil como em toda América do Sul. Canções como "A palo seco" (1974) ("tenho vinte e cinco anos de sangue e de sonho e de América do Sul") e "Para Lennon e McCartney" (1970) ("eu sou da América do Sul, eu sei vocês não vão saber") são exemplos

da identificação do compositor brasileiro com o subcontinente; fosse por seu contexto histórico, fosse por seu contexto político imediato. Evidentemente essa identificação subcontinental não era exclusiva aqui. Pelo contrário, talvez ela fosse ainda mais forte nos demais países. O pesquisador Caio Gomes (2013), em sua pesquisa sobre as conexões transnacionais na canção engajada na América Latina não só constata diversas tentativas de integração entre os compositores latinoamericanos como o forte combate das ditaduras sul-americanas à tal projeto.

Desde os anos 1930, a América do Sul foi palco de uma série de golpes militares. A exceção do Equador — onde o golpe liderado pelo general Guillermo Rodríguez Lara instaurou em 1972 um governo militar de caráter nacionalista que não enfrentou movimentos insurgentes significativos até a década de 1980 (Bravo, 2020) —, esses golpes foram frequentemente enfrentados pela insurgência de movimentos e guerrilhas armadas. No Paraguai, o golpe que levou ao poder o general Alfredo Stroessner ocorreu ainda em 1954, mas, ainda assim, ao longo dos anos 1960 e 1970, enfrentou a oposição armada da Frente Unida de Libertação Nacional e da *Organización Político Militar*.

Na Bolívia, o golpe dado em 1964 enfrentou a oposição armada do *Ejército de Liberación Nacional* (ELN), liderado por Che Guevara entre 1966 e 1967 (Anderson, 2023). No Peru, um golpe militar em 1968, liderado pelo general Juan Velasco Alvarado, instaurou um regime que, em 1975, sofreu um "golpe dentro do golpe", resultando na ascensão de Francisco Morales Bermúdez ao poder (Quijano, 2005). Enquanto isso, em 1970, um grupo de estudos marxistas liderado pelo professor de filosofia Abimael Guzmán surgia na *Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga*. Anos mais tarde esse grupo se tornaria o movimento maoísta *Sendero Luminoso*, notório pelo enfrentamento armado contra o Estado peruano nas décadas de 1980 e 1990 (Sierra e Sánchez, 2018).

No Chile, o já mencionado golpe de 11 de setembro de 1973, liderado pelo general Augusto Pinochet, derrubou o governo democraticamente eleito de Salvador Allende. Por lá, a ditadura mostrou-se muito mais violenta e menos tolerante logo de cara. Apenas 5 dias após o golpe, o cantor e compositor Victor Jara foi preso no Estádio Chile (hoje batizado com seu nome) e executado. Sua história atravessou os Andes, dando calafrios em todos os artistas sul-americanos que se encontravam às voltas com um regime militar. Como reação ao golpe de Pinochet, o *Movimiento Izquierda Revolucionaria* (MIR), fundado em 1965 (Alvarez, 2015) e inspirado pela Revolução Cubana, reativou suas atividades armadas, chegando a contar com cerca de 10.000 integrantes (Palieraki, 2014). No Uruguai, o golpe

de 1973 consolidou o poder militar em resposta a uma série de conflitos entre grupos de esquerda e de extrema-direita. O Movimento de Liberação Nacional-Tupamaros, formado em 1964 pela união de várias facções de esquerda, torna-se um dos principais nomes na oposição armada (Huidobro, 1999).

Já a Argentina passou por 3 intervenções militares em menos de 50 anos, sem contar as tentativas de golpe que fracassaram. Em 1930 forças leais ao general José Félix Uriburu derrubaram o governo de Hipólito Yrigoyen. Em 1966, uma nova intervenção militar derrubou o governo de Arturo Umberto Illia que havia investido politicamente contra as empresas estrangeiras que dominavam o setor do petróleo (Miguez, 2014). Deu-se início ao período da *Revolución Argentina*, que enfrentaria a oposição armada dos Montoneros, constituídos oficialmente em 1970 a partir da união de diferentes grupos da ala peronista revolucionária e anti imperialista. A ditadura duraria até 1973 quando os militares tutelaram a transição para o governo eleito de Héctor José Cámpora, cujo governo durou apenas 49 dias. Cámpora renunciou, não sem antes convocar novas eleições nas quais Juan Domingo Perón foi eleito (Bonnaso, 1997). Diante das crescentes perspectivas de retorno à democracia, a ação armada dos Montoneros perdia relevância. Com a morte de Perón, sua vice-presidenta e esposa, Isabel Perón, foi quem assumiu. No entanto, o golpe militar de 1976 derrubou seu governo e instalou uma nova ditadura, desta vez chamada de *Proceso de Reorganización Nacional*, trazendo novamente protagonismo à atuação armada dos Montoneros (Chaves, 1998). Ao olhar para a América do Sul, os compositores brasileiros não teriam como enxergar uma alternativa dado que os contextos políticos eram muito parecidos. Mas talvez, e justamente por isso, olhavam com atenção na expectativa de que um encontrasse uma saída que pudesse ajudar os demais.

Esse longo contexto informa nossa interpretação do clássico “Sangue Latino” (1973) dos Secos & Molhados. Tal como outras canções do grupo, esta apresenta uma dupla perspectiva. Na primeira metade há o que parece um balanço da História da América Latina até aquele momento:

> Jurei mentiras e sigo sozinho
> Assumo os pecados
> Os ventos do norte não movem moinhos
> E o que me resta é só um gemido
> Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos
> Meu sangue latino
> Minha alma cativa

A canção parece recorrer a um "vocabulário terceiromundista", onde o norte global é a representação das nações hegemônicas do capitalismo. As mentiras juradas e os pecados assumidos, tal como a "aliança" de muitas dessas ditaduras ao imperialismo estadunidense, são vistas pela canção como incapazes de mover os moinhos ou romper a solidão destes países. Restam apenas os gemidos, o sangue, os mortos e seus caminhos tortos. A poderosa imagem da "alma cativa" nos remete, sim, aos presos e torturados que se multiplicavam na América do Sul. Mas também nos fazem pensar nas reflexões de Partha Chatterjee (2000), sobre os limites impostos às nações periféricas na construção de sua própria sociedade e suas instituições políticas, sendo sempre forçadas pelo poder econômico das metrópoles a seguir modelos e cartilhas que aproximem a governança de algo tangível para seus estrategistas internacionais. Na segunda metade a canção parece propor uma perspectiva disruptiva que lança "no espaço um grito um desabafo" com objetivo de alterar tal realidade.

> Rompi tratados, traí os ritos
> Quebrei a lança, lancei no espaço
> Um grito, um desabafo
> E o que me importa é não estar vencido
> Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos
> Meu sangue latino
> Minha alma cativa

Esse sentido se dá pelo rompimento e traição desses ritos e tratados impostos. Ao contrário da primeira metade da canção, o locutor é sujeito ativo no rompimento das alianças. Por fim, e esta conclusão à qual chega a canção nos traz de volta ao "amanhã" nos termos de Walter Benjamin, "o que importa é não estar vencido" para lutar mais um dia. Resta-nos indagar quais seriam esses "caminhos tortos", quais as alternativas encontradas pela oposição brasileira para chegar ao "amanhã" a qual cantavam os compositores, e como esses compositores refletiam esses caminhos.

3.4 Caminhos e consequências do "amanhã"

Planejamos encerrar este capítulo em busca de uma visão política concreta nessas representações do "amanhã". Inicialmente, planejamos buscar referências que pudessem ser relacionadas às diferentes organizações que compunham a oposição dos anos de chumbo. Todavia, ao contrário do que vimos até agora, o emprego desta pergunta específica não nos devolveria respostas satisfatórias. De fato, como já dizia Walnice Galvão em 1976, não há uma visão concreta de "amanhã". Supor que as canções dos anos de chumbo poderiam

representar todo e qualquer debate estabelecido naquele determinado contexto histórico seria um erro, e ficamos felizes em nos deparar com esse "obstáculo". Ele nos dá a oportunidade de nos colocar à prova dos critérios de refutação científica propostos por Karl Popper como separação entre ciência e metafísica. Para o filósofo, tão importante quanto a verificação experimental de uma hipótese seria a possibilidade de verificar a sua falseabilidade.

> Em outras palavras, não exigirei que um sistema científico seja suscetível de ser dado como válido, de uma vez por todas, em sentido positivo; exigirei, porém que a sua forma lógica seja tal que se torne possível validá-lo através de recurso a provas empíricas, em sentido negativo: deve ser possível refutar, pela experiência, um sistema científico empírico (Popper apud Couto, 1996, p. 134)

Ou ainda, como coloca Luis Flávio da Silva Couto, "para que se aceite um sistema como científico, a sua hipótese básica deve ser passível de falsificação. Ela deve conter elementos que permitam a sua refutação empírica" (Couto, 1996, p. 134). Ao perguntar para nossas fontes sobre essa visão concreta de sociedade, a resposta é: não temos. Como diz a máxima, não há respostas certas para perguntas erradas. Mas para encontrar a pergunta certa, seria necessário compreender por qual razão, após nos dizer tanto, nossas fontes silenciam sobre essa questão. A razão reside justamente no contexto político dos anos de chumbo. Em primeiro lugar, o já mencionado caso de Raul Seixas prova que o simples emprego das palavras "sociedade alternativa" renderia não só uma grave censura como resultaria em perseguição, prisão e tortura. Em segundo lugar, é preciso lembrar das cisões no campo oposicionista, dividido entre a luta institucional e a luta armada, e suas subsequentes divisões internas. O fato que nenhuma dessas correntes tenha conquistado hegemonia no campo oposicionista torna muito difícil a associação entre seus projetos e as simbologias do "amanhã" nas canções dos anos de chumbo. O famoso grito de "Marighella", registrado nas memórias de Fernando Gabeira e proferido por Gilberto Gil em "Alfômega" (1969) é uma exceção; uma reminiscência daquele período que acabara de ser encerrado com o AI-5. E mesmo essa referência mais ou menos explícita parecia provocar sentimentos conflitantes conforme a situação política se desenvolvia.

> Num disco, Gil gritava Marighela. No princípio foi interessante reconhecer aquele nome, mais ou menos gritado às pressas, propositalmente, não articulado. Depois era fácil acompanhar a música que, dentro de alguns segundos, ia dizer Marighela. Finalmente, era insuportável ouvir aquele grito Marighela, repetido mil vezes, ao longo daqueles dias. Sobretudo porque num deles a televisão anunciava a morte de Marighella, assassinado em São Paulo (Gabeira, 1988, p. 121)

Além do mais, os objetivos distintos das diferentes frentes oposicionistas têm sido objeto de um intenso debate historiográfico nos últimos 20 anos. A partir das críticas introduzidas por Daniel Aarão Reis Filho (2000), a ideia de que as guerrilhas armadas defendiam a redemocratização passou a ser vista como uma revisão histórica. Segundo o historiador, tal revisão decorreria da mudança geral de contexto político entre as décadas de 1970 e 1980, provocada pela abertura. Segundo Maria Paula Nascimento Araújo:

> Em julho de 1975, a revista Brasil Socialista publicou o texto fundamental para a revisão da tática política da Esquerda Revolucionária: 'Notas sobre a Questão Tática'. Neste texto, além de fazer uma autocrítica da luta armada, definia explicitamente a conjuntura de distensão política como um projeto de institucionalização da ditadura militar e propunha, em resposta, uma luta pelas liberdades democráticas (Araújo, 2004, p. 164)

A relação pessoal de Daniel Aarão com essa questão, ele próprio um ex-guerrilheiro, abriu margem para diversas polêmicas que pouco interessam para esta pesquisa. Em todo caso, é importante destacar que seu pioneirismo nessa crítica serviu de base para as formulações de Marcelo Ridenti (2004). O sociólogo enxerga nessa revisão não só o meio pelo qual muitos ex-revolucionários operaram uma "mudança de estratégia", adequando-se ao sistema político brasileiro sem operar grandes mudanças estruturais; mas também o apagamento dos projetos revolucionários dos anos 1960 e 1970. Portanto, esses são os elementos fundamentais deste debate para prosseguirmos nossas análises. Primeiro, que o horizonte revolucionário de muitas organizações políticas não passava pelo restabelecimento da democracia liberal. Segundo, que houve uma mudança de contexto que consequentemente produziu uma mudança de posição de muitas dessas organizações e seus militantes.

E como esse debate se relaciona com nossas fontes? As canções dos anos de chumbo parecem ter conciliado diferentes perspectivas políticas, desde a luta institucional até a luta armada, criando uma simbologia que seria devidamente apropriada pelo momento histórico posterior. Isto não significa dizer que as canções anteciparam as dinâmicas políticas da oposição; apenas que sua posição equidistante serviria de ponto de encontro e passagem para quem revisou suas posições políticas nos anos seguintes. Isto muda substancialmente nossa questão inicial, pois não se trata mais de buscar uma visão concreta, objetiva, sobre o "amanhã", mas uma visão subjetiva. Como visto no primeiro capítulo, este era o período no qual as "grandes narrativas" estavam em xeque e ideologias fechadas em dinâmicas teleológicas começavam a ser questionadas. Esse contexto naturalmente transbordava para o contexto brasileiro onde, apesar de muito desejado, a chegada do

"amanhã" também era vista com desconfiança, como em "Descida da ladeira" (1976) de Alceu Valença.

> Alceu Valença já não acredita
> Na força do vento
> Que sopra e não uiva
> Na água da chuva
> Que cai e não molha
> Já perdeu o medo de escorregar

As prateleiras derrubadas e as vidraças quebradas que passariam ao narrador a confiança necessária para acreditar nessa mudança remetem às imagens de protestos e revoltas populares. A partir de 1978 essas imagens voltariam a ser comuns, mas em 1976 ainda pareciam relíquias de um passado não muito distante. Além do mais, como visto, é justamente nesse momento entre a aniquilação da guerrilha do Araguaia no final de 1974 e a canção de Alceu em 1976 que começam a surgir as primeiras autocríticas e reavaliações sobre a opção pela luta armada. Seguindo nesse sentido de reavaliar o passado, "Eu quero botar meu bloco na rua" (1973) de Sérgio Sampaio, parece abordar a desconfiança de maneira abrangente, sugerindo uma reflexão sobre responsabilidades individuais e coletivas. Tal interpretação pode nos levar de volta até ao clima de desconfiança generalizada que precedeu o golpe de 1964. Ainda que seja importante reconhecer que Sérgio Sampaio nunca tenha expressado abertamente interpretações desse tipo — especialmente considerando sua distância da militância política —, consideramos válido seguir essa linha de análise, uma vez que outros pesquisadores também apontaram leituras similares. Com essa ressalva em mente, podemos explorar diferentes interpretações dos versos iniciais da canção.

> Há quem diga que eu dormi de touca
> Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga
> Que eu caí do galho e que não vi saída
> Que eu morri de medo quando o pau quebrou
>
> Há quem diga que eu não sei de nada
> Que eu não sou de nada e não peço desculpas
> Que eu não tenho culpa, mas que eu dei bobeira
> E que Durango Kid quase me pegou

Daniel Aarão Reis Filho (2000, p. 15), ao analisar os momentos que antecederam o golpe de 1964, destaca uma "inversão de tendências", onde a esquerda adotara um tom agressivo enquanto a direita aguardava pacientemente a hora do golpe. Seu argumento é que naquele momento a esquerda estaria, conscientemente ou não, mobilizando um discurso que estava aquém da sua força concreta. A opinião oposta poderia ser encontrada

no “Programa Socialista para o Brasil”, organizado pela POLOP em 1970, cujas críticas são justamente pelo caráter excessivamente conciliador do governo Jango e da política de frente ampla defendida pelo Partido Comunista do Brasil (Martins, 2009). Poder-se-ia argumentar que a visão da POLOP seria justamente uma prova do que Daniel Aarão critica como um excesso de confiança. O importante para nós é mostrar evidências desse debate, pois ele informa nossa interpretação sobre a canção de Sérgio Sampaio. O primeiro verso da canção se voltaria aos conciliadores que “fugiram da briga” e não viram saída, enquanto o segundo aos que, por ingenuidade ou arrogância, esbanjaram um heroísmo excessivo[57]. Outra possível interpretação é de uma discussão entre a “geração de 1964” e a “geração de 1968”, propostas por Denise Rollemberg (2006):

> Em comum, tinham a experiência dos embates da conjuntura anterior ao golpe: as barganhas políticas, as negociações pré-eleitorais, as greves, as manifestações de rua, a cumplicidade e a proteção do Estado, o Comício na Central do Brasil, a ‘reforma agrária na lei ou na marra’, as Ligas Camponesas, as rebeliões de cabos, sargentos, marinheiros e fuzileiros navais. Entretanto, em geral, associa-se a primeira geração àqueles que se identificavam com o projeto das reformas de base, ligados a sindicatos e a partidos políticos legais, como o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), ou ilegais, como o PCB (Partido Comunista Brasileiro). Quando foram para o exílio, já eram, na maior parte, homens maduros e definidos profissionalmente (...). Já a geração 1968 está identificada a militantes mais jovens, extremamente críticos às posições e práticas do PCB, muitos originários do movimento estudantil, de onde saíram para se integrarem à luta armada em organizações que supervalorizam a ação revolucionária – de massas ou de vanguarda (...). Quando partiram, ainda não possuíam, em sua maioria, uma profissão definida e vivenciaram o exílio em seus anos decisivos de formação como indivíduos e profissionais (Rollemberg, 2006, p. 165)

Os dois primeiros versos de “Eu quero botar meu bloco na rua” (1973) podem ser interpretados pela contraposição entre a cautela dos mais experientes e a impulsividade dos mais jovens, adicionando uma dimensão etária à análise. Todavia, essa desconfiança mencionada não pode ser vista apenas como uma rejeição à luta política, institucional ou armada. Deve-se considerar também o medo provocado intencionalmente naqueles que estivessem minimamente envolvidos com militantes políticos. Taiguara na canção, “O Medo” (1971) recorre ao que parece ser a imagem de helicópteros que atiram sobre manifestantes.

> Sobre a dança dos vampiros
> Seus morcegos de metal
> Cospem fogo nos seus filhos
> Me dão medo real

[57] Anos mais tarde, Durango Kid seria utilizada em "Cowboy fora da lei" (1987) de Raul Seixas. Vale lembrar que Raul produziu o disco de Sérgio Sampaio. Supomos, portanto, que ambos compartilhassem a mesma referência do personagem como uma figura excessivamente confiante no seu heroísmo.

A canção é introduzida por Taiguara com um breve discurso sobre a necessidade de coragem para superar o estado de paralisia provocado pelo medo da repressão:

> Eu vou fazer pra vocês um som novo. É a última música que eu fiz e ela fala do medo. O medo que a moçada não tem que ter em realizar sempre festivais como esse. Ele pode ter muitos defeitos e a gente tem se grilado com muita coisa — que a gente se grilou, é verdade. Mas tem que fazer sempre desses aí. É o primeiro passo. O segundo e o terceiro o corpo leva, mas o primeiro passo a gente tinha que dar. Ta aí, minha gente. É isso aí (Taiguara, "O Medo", 1971)

Portanto, pode-se deduzir que, no caminho para o "amanhã", a coragem seria necessária para superar o obstáculo do medo. Já "Primavera nos dentes" (1973), dos Secos & Molhados, associa a coragem à tomada de consciência:

> Quem tem consciência para ter coragem
> Quem tem a força de saber que existe
> E no centro da própria engrenagem
> Inventa a contra mola que resiste
> Quem não vacila mesmo derrotado
> Quem já perdido nunca desespera
> E envolto em tempestade, decepado
> Entre os dentes segura a primavera

A canção faz referência à resistência em forma ampla, reconhecendo o perigo de tal empreitada independentemente da sua forma prática. Há uma interpretação possível sobre o caráter sistêmico da opressão militar e sua inserção na estrutura capitalista mundial. Essa interpretação ganha força quando nos lembramos dos temas de outras canções dos Secos & Molhados como "Sangue latino" (1973) e "Tecer mundo" (1973). Como vimos anteriormente, o compositor João Ricardo demonstrava familiaridade com os conceitos de dependência e imperialismo. Dessa forma, podemos interpretar a necessidade de uma consciência sobre a "engrenagem" e a coragem para ser a "contramola que resiste". "Primavera nos dentes" conclui com um grito primal, desesperado e catártico: "envolto em tempestade, decepado, entre os dentes segura a primavera". Outra canção que explora a relação entre tomada de consciência e coragem é "Agnus Sei" (1973), de João Bosco e Aldir Blanc. Gravada por Elis Regina, a canção incorpora a simbologia religiosa como elemento de domínio e projeção de medo, contraposta pela tomada de consciência e coragem para enfrentar seu opressor.

> Para trás ficou a marca da cruz
> Na fumaça negra vinda na brisa da manhã
> Ah, como é difícil tornar-se herói
> Só quem tentou sabe como dói
> Vencer Satã só com orações

"Agnus sei" é gravado no contexto da virada política que Elis dá em sua carreira após sua polêmica participação na campanha pelo sesquicentenário da independência.

> Seus discos seguintes, os homônimos 'Elis', de 1973 e 1974, esboçaram o início de uma reação e essas críticas, com músicas como 'Agnus sei', 'O mestre-sala dos mares' e 'Cabaré', de João Bosco e Aldir Blanc. Ainda em 1973, Elis Regina vislumbrou nos circuitos universitários, projeto que levava caravanas de shows a cidades do interior sudestino, uma possibilidade de se aproximar de um público mais engajado. (Contente, 2017, p. 11)

Feita majoritariamente sob uma base de congo (ritmo africano precursor do *funk* carioca), o arranjo é muito eficaz em traduzir sonoramente a tensão do impasse narrado pela letra. A simbologia cristã do cordeiro de deus, o *Agnus Dei*, é subvertida pela dificuldade em "tornar-se herói"; especialmente se estiver limitado a tentar "vencer Satã só com orações". Se "Agnus sei" aponta mais para uma crítica a alienação religiosa, também não deixa de apontar suas críticas para a ditadura. Vale lembrar que a moralidade cristã era um pilar de sustentação política para o regime. Desde a "Marcha para Jesus" de 1964 até o próprio caráter moral da censura, esta é uma preocupação do regime. Segundo João Bosco: "Aldir conseguiu captar direitinho uma revolta que eu tinha contra determinados símbolos religiosos" (Nova História da MPB, 1976).

> Dominus dominium juros além
> Todos esses anos
> Agnus sei que sou também
> Mas ovelha negra me desgarrei
> O meu pastor não sabe que eu sei
> Da arma oculta na sua mão

É ao se desgarrar do rebanho que a ovelha percebe a arma escondida na mão do pastor. É interessante como dessa forma, a tomada de consciência produz ao mesmo tempo, a condição de surpreender seu opressor e o medo da sua reação. Essa contradição só poderia ser resolvida com a coragem. O narrador da canção coloca no passado a sua condição de ignorante, comparando-se ao cordeiro. Curiosamente, essa mesma comparação foi feita por Vandré em "Disparada" (1966):

> 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

Se a canção de Vandré apontava mais para um despertar da consciência de classe que imediatamente aponta o sujeito no sentido da revolução, Bosco e Blanc pareciam apontar primeiro para o despertar da consciência sobre sua condição de oprimido e, então,

para seu potencial revolucionário. Novamente, ressaltamos que não é nossa intenção imputar esta ou aquela adesão política aos compositores. Mas neste caso em específico, parece muito claro o ponto de vista da canção sobre a impossibilidade de vencer a ditadura por meios pacíficos; ou, como os compositores colocam tão poeticamente, "vencer Satã só com orações". Enquanto tanto a canção dos Secos & Molhados e a de Aldir Blanc e João Bosco, destacam a dualidade entre a imposição do medo e a necessidade da coragem, "Fé cega, faca amolada" (1976), de Milton Nascimento, parece disposta a encarar seus desafios de peito aberto:

> Agora não espero mais aquela madrugada
> Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada
> O brilho cego de paixão e fé, faca amolada

Segundo Emerson Coan Ike, a canção é "um desdobramento de 'Nada será como antes', (...) em escrita bem mais agressiva" (Ike, 2015, p. 165). Rodrigo Francisco de Oliveira vai na mesma linha, acrescentando se tratar de "uma canção de oposição ao regime militar brasileiro, escrita em linguagem bem mais agressiva" (Oliveira, 2005, p. 1). Para o autor:

> (...) a letra de 'Nada será como antes' pode ser aparentemente menos contestadora mas carrega na sua música um aspecto mais forte, com mais pegada, de sonoridade forte e tensa enquanto 'Fé Cega' se passa, musicalmente falando, num clima mais ameno que tem um movimento mais lento e cadenciado (Oliveira, 2005, p. 2)

Essa tensão, como dito na análise sobre "Nada será como antes", se dá ao clima de incerteza que abate aquele grupo de pessoas que partem em fuga. O tom menor da harmonia provem ao cenário esse clima de tristeza. "Fé cega, faca amolada", por outro lado, pode parecer ter um clima mais ameno, baseada no otimismo sonoro dos acordes maiores, mas do ponto de vista rítmico, o saxofone provém uma tensão ausente em "Nada será como antes". "Fé cega, faca amolada" se divide em 4 estrofes de 4 versos cada. O primeiro é um chamado para ação, determinado em não perguntar "mais aonde vai a estrada" nem a esperar "aquela madrugada". Sem medo, a canção declara a busca pelo "amanhã redentor" na base do "brilho cego de paixão e fé, faca amolada". O título da canção é emblemático sobre essa duplicidade entre a bondade da fé e a violência da arma. A partir das nossas fontes também foi possível identificar um conjunto de canções que aludem a um imaginário de concórdia como consequência da chegada desse "amanhã". Por exemplo, "O medo" (1971), de Taiguara, representa a concórdia pela liberdade nos versos "salto solto em sonhos livres, quero brincar". Já o último verso de "Eu quero botar meu

bloco na rua" (1973) resolve a desconfiança do início da canção na concórdia gerada pela alegria das pessoas em voltar às ruas.

> Eu, por mim, queria isso e aquilo
> Um quilo mais daquilo, um grilo menos disso
> É disso que eu preciso ou não é nada disso
> Eu quero é todo mundo nesse carnaval
> Eu quero é botar meu bloco na rua

Considerando quaisquer interpretações dos primeiros versos de "Eu quero botar meu bloco na rua" (1973), as últimas linhas da canção podem ser vistas como um "clímax" — o alívio das tensões presentes no resto da canção. Sendo Sérgio Sampaio a personificação do conceito de "artista maldito", sua oposição entre o "quilo mais daquilo" (provavelmente a maconha) e o "grilo menos disso" (provavelmente a ditadura) representa sucintamente a oposição entre a liberdade desejada para o amanhã e a repressão enfrentada no presente. A concórdia, aparece aqui justamente no desejo expresso em ter "todo mundo nesse carnaval", marcando uma abertura desse "amanhã" para todos independente de posições políticas, ideológicas e quaisquer outras divisões existentes nos anos de chumbo. Alceu Valença, em "Pontos cardeais" (1976), também projeta no "amanhã" um estado de concórdia que tornaria passadas as divisões e desavenças dos anos de chumbo.

> Não quero esse dedo
> No rosto de Pedro
> Nem quero pra Paulo
> O peso da cruz
> São pontos de vista
> De dois olhos cegos
> E clara evidência
> São pontos de luz
> Não quero essa boca
> Jorrando pra dentro
> Palavras e gritos
> E berros e luz

O "dedo no rosto" e o "peso da cruz" remetem a divisão de culpa e responsabilidade tal como na canção de Sérgio Sampaio. A canção de Alceu, no entanto, não se aprofunda nessa questão, restringindo-se a solidariedade com ambas as tendências, considerando-as "pontos de vista de dois olhos cegos e clara evidência são pontos de luz". Essas tendências poderiam tanto ser de caráter político como cultural — isto é, entre os que defendiam uma música popular brasileira mais tradicional e os que viam com bons olhos a inovação e o experimentalismo. Como visto no primeiro capítulo, a canção exalta a existência pacífica de todas as possibilidades e novidades na figura das "quatro janelas abertas pro mundo" e do "rádio de pilha ligado ao mesmo segundo em quatro estações". Trata-se da concórdia em

dimensão individual, na qual o indivíduo derruba seus próprios estigmas e preconceitos. Já "Sociedade alternativa" (1974), busca uma concórdia coletiva na qual os estigmas derrubados dão lugar a uma comunidade aberta, livre e justa com todas as formas de expressão e felicidade.

> Se eu quero, e você quer
> Tomar banho de chapéu
> Ou esperar Papai Noel
> Ou discutir Carlos Gardel
> Então vá!
> Faz o que tu queres
> Pois é tudo da lei!
> Da lei!

Queira o indivíduo se dedicar a uma atividade intelectual ("discutir Carlos Gardel"), ingênua ("esperar papai noel") ou mesmo excêntrica ("tomar banho de chapéu"), a sociedade alternativa garantirá essa liberdade — "faz o que tu queres, pois é tudo da lei". Como vimos anteriormente, Raul baseava-se na Lei de Thelema para construir sua visão do "amanhã". Mas o curioso é essa proximidade, ainda que por caminhos distintos, entre o "amanhã" de Raul Seixas e o de Chico Buarque. Se o "amanhã" de Raul pode ser descrito como esotérico-individualista, o de Chico soa algo como um "legalista-popular". Entretanto, em ambos encontramos uma sociedade onde, uma vez removido o agente repressor, os indivíduos conseguem atingir a alegria por meio dos seus próprios acordos e concensos.

> Você vai ter que ver
> A manhã renascer
> E esbanjar poesia
> Como vai se explicar
> Vendo o céu clarear
> De repente, impunemente
> Como vai abafar
> Nosso coro a cantar
> Na sua frente

É curioso notar como, apesar de parecerem figuras esteticamente distantes, Chico e Raul compartilham uma visão de sociedade muito parecida para o "amanhã". Raul representa, por meio de uma linguagem *nonsense*, uma alegria popular que se manifesta em simbologias mais tradicionais na canção de Chico. Perceber essas similaridades passa por perceber os "pontos de vista de dois olhos cegos e clara evidência são pontos de luz" de que fala "Pontos cardeais" de Alceu. Nesse sentido, a simbologia da concórdia passa, não só pelo relaxamento das tensões políticas, mas pela livre expressão do povo em forma de festa e cultura. Por fim, há um conjunto de canções que indicam um desejo latente por justiça.

Algumas parecem querer algo próximo da vingança. Outras se restringem a representar um "amanhã" no qual as injustiças dos anos de chumbo estariam encerradas. "Pontos cardeais" (1976), tem sua concórdia ancorada em um senso de justiça que se insurge contra a repressão e a censura:

> Não quero essa boca
> Jorrando pra dentro
> Palavras e gritos
> E berros e luz
> E línguas e lábios
> E dentes sangrando
> No tapa, no berro
> No braço e no murro
> Eu quero é dormir
> Sem nenhum remorso
> Na beira de um lago
> De águas azuis

Já "Cálice", ao empregar o verbo "inventar" abre margem a interpretação do seu desejo por um novo estado de justiça.

> Talvez o mundo não seja pequeno
> Nem seja a vida um fato consumado
> Quero inventar o meu próprio pecado
> Quero morrer do meu próprio veneno
> Quero perder de vez tua cabeça
> Minha cabeça perder teu juízo

Seria exagerado dizer que a canção tematiza uma reforma na estrutura judicial brasileira. Contudo, diante do uso reiterado das leis para legitimar a opressão, é claro o desejo de um "amanhã" em que um novo estado de justiça não permita os abusos cometidos pela ditadura. Além do mais, não só o tema como o verbo "inventar" usado em "Cálice" já havia aparecido em outra canção de Chico para representar uma ideia semelhante. Em "Apesar de você" (1970), aquele que "inventou este estado, inventou de inventar toda a escuridão", seria cobrado, diante do "amanhã", a desfazer tudo o que foi feito.

> Quando chegar o momento
> Esse meu sofrimento
> Vou cobrar com juros, juro
> Todo esse amor reprimido
> Esse grito contido
> Este samba no escuro
>
> Você que inventou a tristeza
> Ora, tenha a fineza
> De desinventar
> Você vai pagar e é dobrado
> Cada lágrima rolada
> Nesse meu penar

Chama atenção o tom vingativo sob o qual o autor promete que “esse meu sofrimento, cobrar com juros”, e que seu algoz irá “pagar e é dobrado, cada lágrima rolada”. “Apesar de você” apresenta uma preocupação em responsabilizar os envolvidos e vingar os vitimados. Outra canção de Chico, assinada por Julinho da Adelaide, “Milagre brasileiro” (1974) assume um tom ainda mais ameaçador e direto:

> Cadê o meu, ó meu?
> Eu não falo por despeito
> Mas, também, se eu fosse eu
> Quebrava o teu
> Cobrava o meu
> Direito

Soma-se a esses exemplos a canção “Pesadelo” de Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós, mostrando não só o desejo da chegada do “amanhã” mas também de vingança pelo que aconteceu nos anos de chumbo.

> Quando o muro separa uma ponte une
> Se a vingança encara o remorso pune
> Você vem me agarra, alguém vem me solta
> Você vai na marra, ela um dia volta
> E se a força é tua ela um dia é nossa
> Olha o muro, olha a ponte, olhe o dia de ontem chegando
> Que medo você tem de nós, olha aí

Note-se, que para além do “amanhã”, “Pesadelo” narra a luta de gato-e-rato entre a repressão e os civis que se opunham à ditadura. Salvo engano, nenhuma outra canção coloca de forma explícita que, a partir de um determinado momento, a repressão se justifica pelo próprio medo da vingança do oprimido pelo opressor. Ao colocar os repressores como covardes, a canção imagina uma virada ofensiva ilustrada na concórdia entre o velho e o moço. O tom do “amanhã” que a canção entoa começa a tomar forma a partir da vingança. Há também margem para uma interpretação que aproxima “Pesadelo” de “Todos os olhos” (1973) de Tom Zé, na qual a voz da canção refere-se abertamente ao vigia que observa sem ser observado. Contudo, em “Pesadelo”, o narrador fala diretamente ao vigia, o repressor, ainda que não consiga enxergá-lo com clareza, subvertendo a lógica do modelo panóptico de vigilância. Quanto ao caminho para o “amanhã”, este também passa por um senso de justiça e reparação. É a marra que volta, a força que passa a ser nossa exigindo o troco. Por fim, “O medo” (1971), de Taiguara, representa seu “sonho livre” justamente a partir do desejo de ver sendo punidos os responsáveis pelo medo gerado.

> O que seria de mim
> Se eu não tivesse meu sonho
> Aprisionar no chão
> quem germinou esse medo

Sabemos, porém, que boa parte dos crimes da ditadura seguiu sem punição.

* * *

De fato, como já havia sido notado por Walnice Galvão, a representação do "amanhã" não apontava um sentido ideológico claro. Todavia, como vimos, aquele não era um momento no qual manifestações explícitas de adesão ideológica passariam sem grandes consequências aos envolvidos. Optamos por outras manifestações e aspirações que pudessem ser representadas na figura do "amanhã". Antes de mais nada, esta figura simbólica possuía um sentido mais imediato a todos que era o fim do regime militar. Vimos como as expectativas foram se modificando, da frustração à desconfiança, na medida em que o vocabulário político transitava dos discursos de "restauração democrática" para as teses sobre distensão e finalmente os debates sobre a abertura. Se o "amanhã" pode ser sintetizado como o fim do regime, de forma comum a todos, essa visão se fragmentava no olhar dado às alternativas dispostas no cenário internacional. As canções dos anos de chumbo observaram e repercutiram os acontecimentos da Europa aos EUA, sem ignorar a África e o que acontecia aos nossos vizinhos na América do Sul.

Guardando distância crítica de todas essas sociedades, ressaltaram suas qualidades positivas mas também prestaram atenção às nuances e percalços das suas contradições internas. Esse cuidado não foi um "rigor metodológico" mas um reflexo da desconfiança que perpassava o contexto cultural internacional, tal como vimos no primeiro capítulo. Esse sentimento também se revela quando, por fim, tentamos interpretar as possíveis representações do que seria esse "amanhã", seus caminhos e suas consequências. Mas não é o único, pois o "amanhã" também pode ser visto como a antítese do "hoje". Isto é, se algumas canções esboçam um desejo de vingança, outras buscam substituir a violência pela concórdia, e a repressão pela justiça. Curiosamente, essa imagem turva do "amanhã" se assemelha muito à uma sociedade liberal-democrática Portanto, é possível ver mais no "amanhã" dos anos de chumbo do que uma mera passividade ingênua.

Considerações finais:
“Que sufoco louco”.

“E nuvens
Lá no mata-borrão do céu
Chupavam manchas torturadas
Que sufoco louco!
O bêbado com chapéu-coco
Fazia irreverências mil
Pra noite do Brasil”

Elis Regina, “O bêbado e a equilibrista” (1979*)*

* * *

Em 1973, Zuenir Ventura revisou suas críticas sobre o “vazio cultural”, reduzindo sua crítica à uma metáfora sobre “o quadro cultural dos anos 1969/1971, em que as correntes críticas, dominantes entre 1964 e 1968, se tornaram marginais, perdendo em grande parte a possibilidade de influir diretamente sobre seu público anterior” (Ventura, 2000). Dois anos depois do texto original, Ventura percebia que “a existência de um público relativamente amplo que consumia cultura com certa regularidade criava novas demandas estéticas e políticas” (Napolitano, 2017, p. 152). A aparente perda de relevância dessas correntes críticas dominantes e o surgimento de novas demandas culturais parecem estar conectados por um fator comum: a transformação do contexto político. Contudo, apesar desse novo cenário histórico, nossa pesquisa identificou que as correntes críticas dominantes, longe de perderem completamente sua influência, diluíram-se entre si, contribuindo para a formação de uma estética característica dos anos de chumbo. Ao contrário do contexto pré-1968, não houve grandes formulações, propostas e projetos. De fato, o ambiente era pouco propício para que uma organização como o CPC formulasse publicamente um projeto estético, ou que artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, tomassem os meios de comunicação como veículo em suas propostas conceituais e experimentalistas.

Entre 1969 e 1976, músicos, compositores e intérpretes aproveitaram a experiência acumulada nos anos anteriores para criar um repertório de canções que mesclavam o compromisso político do nacional-popular com a liberdade estética dos tropicalistas. Assim, as canções dos anos de chumbo abordaram, sob uma estética livre e com protagonismo popular, diversas questões relacionadas ao novo contexto político. Esses artistas não evitaram temas delicados como a tortura, os desaparecimentos, o exílio e a morte. Mas os tratam com uma delicadeza humanamente sensível e politicamente

cautelosa. Alguns foram vítimas desses crimes, outros, testemunhas — em muitos casos, ambos. Também se voltaram para questões mais amplas, criticando o ufanismo manipulador das propagandas, que exploravam tanto o tricampeonato de 1970 quanto o "milagre econômico". Além de refletirem o presente, as canções também capturaram visões de futuro. Olharam para dentro e para fora, de si e do país, em busca de referências. Repercutiram o lento processo de "restauração democrática" que gradualmente se tornou em "abertura". E sobretudo, expressaram seus desejos e anseios com o "amanhã" que encerraria a longa noite da ditadura exaltando a memória daqueles que não atravessaram a madrugada.

Com os avanços da abertura e a consequente mudança de contexto, novos temas, novas vozes e novas formas de fazer música surgiram. O relaxamento da censura e, finalmente, a revogação do AI-5 em 13 de outubro de 1978, permitiu que muitas das canções censuradas fossem finalmente lançadas. É o caso de "Apesar de você" (1970) e "Cálice" (1973) que só naquele ano foram lançadas em um *long play*. Essa diferença de tempo, aparentemente insignificante, implica em uma considerável mudança de contexto político. De tal maneira que muitas das críticas estariam "datadas"; isto é, fora do seu contexto histórico original. Segundo Marcos Napolitano, as "canções da abertura" habitaram um "entrelugar histórico", cantando uma "liberdade que ainda não era plena e o medo que já não era mais predominante" (Napolitano, 2010, p. 396). Algumas canções buscavam olhar para frente, enquanto outras refletiam o momento que havia passado.

Uma dessas canções olhou para trás e, com uma mistura de alívio e trauma, disse: "que sufoco louco": "O bêbado e a equilibrista" (1979). Composta por Aldir Blanc e João Bosco, e eternizada na voz de Elis Regina, a canção ficou fortemente associada ao contexto da abertura, especialmente pela "volta do irmão do Henfil" — o sociólogo Betinho — naquele mesmo ano. Em 2020, por ocasião da morte de Aldir Blanc, o jornal *O Globo* rememorou seu depoimento sobre a composição. O ponto de partida da canção havia sido o falecimento do cineasta estadunidense Charles Chaplin no natal de 1977.

> O João me chamou na casa dele e disse que havia feito um samba, cuja harmonia tinha passagens melódicas parecidas com 'Smile' [tema do filme 'Tempos modernos'], propositalmente construídas para que homenageássemos o cineasta", contou Aldir anos mais tarde, em depoimento à Associação Brasileira de Imprensa (ABI). "Só que, casualmente, encontrei o [cartunista] Henfil e o [violonista e compositor] Chico Mário , que só falavam do mano que estava no exílio. Cheguei em casa, liguei para o João e sugeri que criássemos um personagem chapliniano, que, no fundo, deplorasse a condição dos exilados. Não era a ideia original, mas ele não criou caso e disse: 'Manda bala, o problema é seu.'" (...). Já a tarde que caía "feito um viaduto" fazia menção à queda, em 1971,

> do Elevado Paulo de Frontin, no Rio de Janeiro (a obra, concluída dois anos antes, ruiu subitamente, soterrando 48 pessoas e matando 29). (Blanc apud O Globo, 04/05/2020[58])

A canção reúne muito do que foi exposto aqui nesta pesquisa. Já no primeiro verso há uma inversão do "amanhã" na figura do anoitecer:

> Caía a tarde feito um viaduto
> E um bêbado trajando luto
> Me lembrou Carlitos
> A Lua, tal qual a dona do bordel
> Pedia a cada estrela fria
> Um brilho de aluguel

A tortura, a censura e a manipulação também são lembradas na figura do mata-borrão, antiga ferramenta de papelaria utilizada para apagar erros e manchas de tinta no papel:

> E nuvens
> Lá no mata-borrão do céu
> Chupavam manchas torturadas

Evidentemente, os exilados já mencionados por Bosco:

> Meu Brasil que sonha
> Com a volta do irmão do Henfil
> Com tanta gente que partiu
> Num rabo de foguete

Além da lembrança, conclamada por Walter Benjamin, dos mortos e seus entes que sofreram as consequências da repressão política. Mais especificamente, Clarice Herzog, esposa de Vladmir Herzog, e Maria de Souza, mãe do Henfil e seu irmão Betinho.

> Chora a nossa Pátria, mãe gentil
> Choram Marias e Clarices
> No solo do Brasil

Como vimos ao longo desta pesquisa, o medo do hoje e a esperança do amanhã conviveram lado a lado na MPB dos anos de chumbo; muitas vezes habitando uma mesma canção em uma estranha harmonia. "O bêbado e a equilibrista", ao olhar para trás, parece não só enxergar a esperança do amanhã, mas tirar uma lição do medo do passado, dando sentido ao seu trauma.

O equilíbrio entre o medo e a esperança foram fundamentais naqueles anos de chumbo e continuariam sendo enquanto fosse preciso equilibrar as expectativas entre o "amanhã" possível e o desejado.

---

[58] Aldir Blanc: conheça a história de 'O bêbado e a equilibrista', hino da anistia é um clássico da música brasileira. O Globo, 04/05/2020. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/aldir-blanc-conheca-historia-de-bebado-a-equilibrista-hino-da-anistia-um-classico-da-musica-brasileira-24376127 (Último acesso: 06/09/2024)

Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança dança
Na corda bamba de sombrinha
E em cada passo dessa linha
Pode se machucar

Até mesmo o papel do artista neste momento histórico é retratado pela canção:

O bêbado com chapéu-coco
Fazia irreverências mil
Pra noite do Brasil

Diante de uma canção tão bela, seria excessivamente cínico dizer que a canção é auto indulgente ao eleger os artistas como "guardiões" dessa "esperança equilibrista". É sempre preciso destacar que esse papel pode, e deve, ser devidamente distribuído a todos que se opuseram, de uma forma ou de outra, ao regime. Feita esta ressalva, tal liberdade poética justifica a existência dessa pesquisa. Foi possível aprofundar tantas questões complexas da ditadura militar brasileira — as expectativas políticas, o contexto internacional, o contexto cultural, a propaganda, o "milagre econômico", a experiência no exílio, as prisões, desaparecimentos, torturas e mortes — ouvindo um conjunto de canções lançadas entre 1968 e 1976. João Bosco e Aldir Blanc colocam essa contribuição histórica de forma singela — como simples "irreverências" para a "noite do Brasil".

De fato, eles estavam "apenas" fazendo seu trabalho, mas aproveitaram para fazer, não só críticas necessárias, mas também um relato sensível sobre a vida nos anos de chumbo. Gostaríamos de fechar esta pesquisa com um trecho no qual é muito importante ouvir a voz de Elis Regina. Pois, naquele instante seu canto é também um grito que, com alguma frequência, leva às lágrimas os ouvintes. Um grito de esperança e dor. De libertação e alívio. De quem atravessou aquele "sufoco louco" e agora, plenamente consciente da luta que haveria pela frente, dizia de forma corajosa e inequívoca:

Azar
A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar

Referências

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985
- ALMEIDA, Monique Castro & NETO, Miguel Rodrigues de Sousa "Somos o que somos, inclassificáveis!" In revista albuquerque, vol 11, n 22, jul -dez de 2019
- ALVAREZ Vergara, Marco. "La Constituyente Revolucionaria. Historia de la fundación del MIR chileno". LOM Ediciones : Santiago, 2015
- ALVES, Maria Helena Moreira. Estado e oposição no Brasil – 1964-1984. Bauru: Edusc, 2005
- ANDERSON, Jon Lee. Che: Uma vida revolucionária. 2ª edição. Companhia das Letras: São Paulo, 2023
- ANDERSON, Perry. "Modernidade e revolução". Novos Estudos Cebrap. São Paulo, v.14, fev. 1986
- ANDRADE, Susana Bianca de. Identidades múltiplas e hibridação em Jorge Ben: alquimia, negritude e indústria cultural. Revele- Revista Virtual dos Estudantes de Letras, v. 9, p. 106-118, 2015
- ARAÚJO, Luís André Bezerra de. Sérgio Sampaio e a paródia tropicalista em "Eu quero é botar meu bloco na rua". Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura e Cultura. Orientador: Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto. João Pessoa-PB, 2009
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. A luta democrática contra o regime militar na década de 1970. In. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs). O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004). 1º ed. Caxias do Sul : EDUSC, 2004
- ARAÚJO, Paulo César de. Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar. Rio de janeiro: Record, 2010
- ARAUJO, Victor Leonardo de. A macroeconomia do governo Médici (1969-1974): uma contribuição ao debate sobre as causas do "milagre" econômico. Economia Ensaios, Uberlândia, 33(1): 41-70, Jul./Dez. 2018

- BAHIANA, Ana Maria. Nada será como antes: MPB nos anos 70. Senac Rio : Rio de Janeiro, 2006 (Versão digital)
- BARNHILL, Jacob. Marvin Gaye's What's Going On and the Civil Rights Movement: A History and Analysis. Presented to the Faculty of the Graduate School of Stephen F. Austin State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of music. Stephen F. Austin State University : Texas, 2019
- BARONE, Ricardo Stazzacappa; BASTOS, Pedro Paulo Zahluth; MATTOS, Fernando Augusto Mansor de. A distribuição de renda durante o "milagre econômico" brasileiro: um balanço da controvérsia. Texto para Discussão. IE/Unicamp, Campinas, n. 251, fev. 2015
- BARROS, Patrícia Marcondes de O Glam Rock brasileiro: moda e comportamento andrógino na década de 1970 Domínios da imagem, v 13, n 25, p 65-88, jul /dez 2019
- BONASSO, Miguel. El Presidente que no fue: los archivos ocultos del peronismo. 2. ed, Planeta : Buenos Aires, 1997
- BRAGA, Rubens. Reza e Berra. O Pasquim, Rio de Janeiro, n. 54, p. 10-11, jul. 1970. p. 11.
- BRAGANÇA, Maria Alice; CUNDARI, Paula Casari. "Censura prévia" x direito à informação: O caso do jornal O Estado de S. Paulo. In: Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Novo Hamburgo, 17th-19th may. 2010
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório / Comissão Nacional da Verdade. Volume 1 – Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014
- BRAVO, Kléver Antonio.; ENRÍQUEZ, Diego Pérez. El gobierno revolucionario nacionalista ecuatoriano del General Guillermo Rodríguez Lara (1972 -1976): liderazgo, transformaciones y claves sobre el sistema político ecuatoriano. revistapuce, n. 110, 3 maio 2020.
- BRITO, Eleonora Zicari. A música popular brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde. Projeto História no 43. Dezembro de 2011

- BRITO, Fabrício Nunes Mendes. O Poeta do Riso e da Dor: a relação entre música e história na obra de Sérgio Sampaio (1970-1980). Vozes, Pretérito & Devir Ano III, Vol. IV, No I (2015)
- BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no Rock pós-tropicalista. In: In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (org.). Do samba-canção à tropicália. Rio de Janeiro: Relume dumará; FAPERJ, 2003
- CAMPBELL, Colin. A orientalização do ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio. Religião e Sociedade, v. 18, n. 1, 1977.
- CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. A Ditadura dos Empreiteiros: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro, 1964-1985. 2012.
- CARTOCE, Raquel Elisa. O milagre anunciado: publicidade e a Ditadura Militar Brasileira (1968-1973). Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social / Orientadora: Maria Helena Rolim Capelato. - São Paulo, 2017
- CASTRO NETTO, David Antônio de. Ditadura militar, propaganda e otimismo no Brasil dos anos 1970. Revista Trilhas da História. Três Lagoas, v.8, no. 16, jan-jul, 2019.
- CEVASCO, Maria Elisa. Para ler Raymond Williams. São Paulo : Paz e Terra, 2001
- CHATTERJEE, Partha. Comunidade imaginada por quem? In: Balakrishnan, G. Um mapa da questão nacional. Rio de Janeiro - Ed. Contraponto, 2000
- CHÁVEZ, Gonzalo; LEWINGER, Jorge. Los del ´73 (memorias montoneras). 1º ed. Editora De la Campana : Madrid, 1998
- CONTENTE, Renato. “Não se assuste, pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa”: a construção das personas políticas de Gal Costa e Elis Regina na ditadura militar brasileira. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Fortaleza - CE – 29/06 a 01/07/2017
- CORDEIRO, Janaina Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 22, no 43, janeiro-junho de 2009

- COUTO, Luis Flávio. S.. Karl Popper e a falseabilidade como critério básico de cientificidade de uma teoria. In- VI Simpósio de Pesquisa e Intercâmbio científico da ANPEPP, 1996, Teresópolis. Coletâneas da ANPEPP. Teresópolis- ANPEPP, v. 1. p. 129. 1996
- CRUZ, Felipe Bellido Quarti. A relação entre o Movimento Negro e os intelectuais da geração de 1970 e 1980: O caso do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. PUC-Rio, 2023
- CRUZ, Tamara Paola Dos Santos. As Escolas de Samba sob vigilância e censura na Ditadura Militar: memórias e esquecimentos. Universidade Federal Fluminense - Centro de Estudos Gerais / Instituto De Ciências Humanas E Filosofia / Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Laura Antunes Maciel. Área de concentração: História Social. Niterói, 2010
- DADALTI, Luís. Menino da Silva: uma leitura das canções de Taiguara. Orientador: Alexandre Faria. Tese (doutorado - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020
- DE CARVALHO, Lucas Borges. A censura política à imprensa na ditadura militar: fundamentos e controvérsias. Revista da Faculdade de Direito – UFPR, Curitiba, vol. 59, n. 1, p. 79-100, 2014
- DIAS, Aline Passeri et al. Sobre a memória social dos “Anos Dourados”: Fusca, Copa do Mundo, Bossa Nova e Miss Brasil. Revista Psicologia: Teoria e Prática, v. 13, n. 3, p. 110-123, 2011.
- DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2º ed. São Paulo : Boitempo, 2008
- DINIZ, Sheyla Castro. Denúncia política e contracultura: o “show proibido” de Gilberto Gil na Poli/USP (1973). In. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 13 n. 2 Dezembro. 2018
- DINIZ, Sheyla Castro. Desbundados e marginais - a MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo. XII BRASA - Congresso Internacional da Brazilian Studies Association King’s College, Londres, Inglaterra, 20 a 23 de agosto de 2014

- DINIZ, Sheyla Castro. Ou não (1973), de Walter Franco: contracultura, experimentalismo e vanguarda na MPB. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes | v. 8, n. 2, 2021
- DINIZ, Sheyla Castro. “Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção “Oriente” (Gilberto Gil, LP Expresso 2222, 1972). Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 2, p. 119-45, jan.-jun. 2015.
- DUARTE, Celina. “Imprensa e redemocratização no Brasil”. Dados, v. 26, n. 2, 1983
- FANON, Frantz. The Wretched of the Earth. 1º ed.. Londres : Penguin Books, 2001
- FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. São Paulo: N-1, 2019
- FERNANDES, Pádua. Movimentos sociais e segurança nacional: notas sobre contestação e vigilância durante a ditadura militar no Brasil. Panóptica, vol. 11, n. 2, pp. 502-533, jul.-dez. 2016
- FERREIRA, Rafael Leite. Legalizar ou não?: a discussão durante o governo Geisel sobre a implantação da quebra do sigilo de correspondências dos presos políticos. Revista Hydra : Revista Discente de História da UNIFESP, v. 1, n. 1, p. 1-32, 2016
- FICO, Carlos. Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil, 1969-1977. 1996. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996
- FICO, Carlos O golpe de 64: momentos decisivos - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014
- FICO. Carlos. Como eles agiam - Rio de Janeiro: Record, 2001
- FIGUEIREDO, Marcos Faria & CHEIBUB, José Antônio Borges. A abertura Política de 1973 a 1981: Quem Disse o Quê, Quando — inventário de um debate. BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, [S. l.], n. 14, p. 29–61, 1982
- FILHO, Luiz Benigno dos Santos & BORGES, Vanessa Raquel Soares. Tempo de resistência: o discurso de protesto na poesia de Chico Buarque. In. Cadernos Cajuína, V. 4, N. 1, 2019
- FIUZA, Alexandre Felipe. Dimensões do cotidiano no cancioneiro de João Bosco e Aldir Blanc. In. Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências

Humanas, Departamento de Ciências Sociais. v. 13 n.2 Julho - Dezembro 2018, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2018.

- FLEISCHER, David. Governabilidade e abertura política: as desventuras da engenharia política no Brasil, 1964-84. In. Revista de Ciência Política, v. 29 n. 1, 1986
- FONSÊCA, Felipe Gonçalves da; MUÑOZ, Luciano da Rosa. Autonomia em Política Externa Brasileira: o governo Geisel e o reconhecimento de Angola (1975). Meridiano 47-Journal of Global Studies, v. 24, 2023.
- FONTENELLE, Larissa. O Exílio Político Durante a Ditadura Militar no Brasil: Sobre a Integração dos Exilados nos Países de Acolhimento. Monografia (Graduação) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Brasília, 2014.
- FORTUNA, Carlos. Descolonização, o fim de um ciclo: Portugal, a África e a economia capitalista mundial. 1985
- FRÁGUAS, Márcia Cristina. The empty boat: A experiência da prisão e do exílio em Caetano Veloso (1969). Opiniães, [S. l.], n. 15, p. 34-53, 2019
- FRANCIS, Paulo. Opinião pessoal de Paulo Francis. O Pasquim, Rio de janeiro, n. 54, p. 25, jul. 1970.
- FREIRE, Guilherme Araújo. O protesto "estético" de Tom Zé em "Todos os olhos": experimentalismos a favor da crítica à canção da MPB e à política. In. Valente, Heloísa de A. Duarte et al. (eds.) Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL. São Paulo: Letra e Voz, 2015
- FREIRE, Guilherme Araújo. Tom Zé e o contra discurso do anti-herói: crítica e desconstrução da canção da MPB em Todos os olhos. Música Popular em Revista, Campinas, ano 5, v. 2, p. 9-34, jan.-jul. 2018
- FREIXO, Adriano. As Pressões Internacionais e a Crise do Último Império, A Política Colonial Portuguesa nas Décadas de 1950 e 1960. São Leopoldo, 2007
- FROTA, Ana Maria Monte Coelho et al. Significações de criança/infância no universo das canções de Chico Buarque–momentos da vida. Psicologia em Revista, v. 26, n. 1, p. 23-40, 2020
- GABEIRA, Fernando. O que é isso, companheiro? 34. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 121

- GAJANIGO, Paulo. Evocações e Disputas Sobre o “Clima da Abertura” Durante o Período de Transição no Brasil (1974-1985) Revista Brasileira de Sociologia, vol. 8, núm. 18, 2020
- GALVÃO, Luiz. Novos Baianos: a história do grupo que mudou a MPB. São Paulo: Lazuli, 2014
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Saco de gatos: ensaios críticos. 2º ed. São Paulo : Duas Cidades, 1976
- GARRIDO, Francisco Airton Martins. 'Tudo muda, e com toda razão': a canção como forma de expressão e defesa do novo na música popular brasileira na década de 1970. Análise do elepê Alucinação (1976) do cantor e compositor Belchior / Francisco Airton Martins Garrido. - Cajazeiras, 2018. Orientadora: Profa. Uelba Alexandre do Nascimento. Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2018
- GIANORDOLI-NASCIMENTO, Ingrid Faria; MENDES, Bárbara Gonçalves; NAIFF, Denis Giovani Monteiro. “Salve a seleção”: ditadura militar e intervenções políticas no país do futebol. Psicologia e Saber Social, 3(1), 143-153, 2014
- GODOY, Marcelo. A Casa Da Vovó - Uma biografia do DOI-CODI (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da Ditadura Militar: histórias, documentos e depoimentos inéditos dos agentes do Regime. São Paulo : Alameda, 2014
- GOMES, Caio S. “Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013
- GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. A “senzala em que eles estão transformando o Brasil”: dois protestos escritos por Tom Zé e Gilberto Gil na Ditadura. Anais do VI Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira FFLCH-USP, São Paulo, Agosto de 2020
- GRINBERG, Lucia. No capítulo dos direitos humanos: direito, política e história na “Coluna do Castello” (1969-1973). Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 45, n. 1, p. 57-73, jan.-abr. 2019
- GRINBERG, Lucia. “Traição”, “Desobediência”, “Indisciplina partidária”: cassações de mandatos e suspensões de direitos políticos de parlamentares da Arena (1968-1969). História (São Paulo), v.41, 2022

- GULLAR, Ferreira. Curtição geral. O Pasquim, Rio de janeiro, n. 54, p. 29, jul. 1970.
- HABERT, Nadine. A década de 70. São Paulo: Ática, 1992.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. DP&A : Rio de Janeiro, 2006
- HARVEY, David. A Condição Pós-Moderna. 17º edição. Edições Loyola : São Paulo, 2008
- HOBSBAWM, Eric. A Era dos Extremos (1914-1991). 2º ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2008
- HOMEM, Wagner "Histórias de Canções: Chico Buarque": "1976. Editora Leya : São Paulo, 2009
- HUIDOBRO, Eleuterio Fernández. Historia de los tupamaros. Tomo 2: El nacimiento. Grupo editor, 1999
- IKE, Emerson Coan. Quatro décadas de “Minas” e “Geraes”. A dimensão política da obra de Milton Nascimento Sociedade e Cultura, vol. 18, núm. 2, 2015
- JAGUAR. O Pasquim, Rio de Janeiro, n. 54, p. 40, jul. 1970
- KAMINSKI, Leon (org.). Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades. Editora CRV _ Curitiba – Brasil 2019
- KAPP, Mariana Sbaraini. Mainstream em Desencanto: Tensões entre a Fase Racional de Tim Maia e a Indústria Cultural. Revista Criação & Crítica, n. 31, p. 154-173, 2021.
- KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda: entre jornalistas e censores. In. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs). O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004). 1º ed. Caxias do Sul : EDUSC, 2004
- LANZA, Fábio; JÚNIOR, José Wilson Assis Neves. A censura militar pelo prisma das matérias vetadas do jornal O São Paulo (1972-1978). Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 62, 2018
- LIMA, Júlio de Oliveira. Alceu Valença na Ditadura Militar: uma análise discursiva de seus primeiros discos (1972/1976). Orientadora: Nadia Pereira da Silva Goncalves De Azevedo Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco : Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Mestrado e m ciências da Linguagem. 2021

- LIMA, Saulo de Castro. Da substituição de importações ao Brasil potência-concepções do desenvolvimento 1964-1979. Revista Aurora, v. 4, n. 1, 2011.
- LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. As canções de Gonzaguinha e Ivan Lins e o conceito de engajamento. In. Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008
- LÖWY, Michel. e SAYRE, Robert. Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis : Vozes, 1995
- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-modema. 12a e d .- Rio de Janeiro: José Olympio, 2009
- MARCUSE, Herbert. Eros e a Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 6º ed. Zahar : Rio de Janeiro, 1975
- MARCUSE, Herbert. O homem unidimensional: a ideologia da sociedade industrial. 4º ed. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1973
- MARCZAL, Ernesto Sobocinski. Sobre a unidade em torno de um caneco: futebol, política e imprensa na vitória 'brasileira' na copa do mundo de 1970. Recorde: Revista de História do Esporte Artigo vol. 6, n. 2, julho-dezembro de 2013
- MARQUEZ, José. O infeliz operário, do trem ao andaime. O Estado de S. Paulo. 10 out. 1973,
- MARTINS FILHO, João Roberto. A influência doutrinária francesa sobre os militares brasileiros nos anos de 1960. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 23, p. 39-50, 2008
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. Manifesto do Partido Comunista / Crítica do Programa de Gotha. 1º ed. Porto Alegre : L&PM Pocket, 2014
- MAUÉS, Flamarion. Os livros de denúncia da tortura após o golpe militar. Cadernos Cedem, v. 2, n. 1, p. 47-59, 2011
- MÁXIMO, João. Paulinho da Viola: sambista e chorão (coleção Perfis do Rio). Rio de Janeiro: Relume Dumará : Rio de Janeiro. 2002
- MAXWELL, Kenneth. Os Estados Unidos e a descolonização portuguesa (1974-1976). Relações Internacionais, v. 8, p. 5-37, 2005
- MEDEIROS, Carlos Aguiar. Industrialização e regime salarial na economia brasileira- os anos 60 e 70. Economia e Sociedade, v. 2, n. 1, p. 125, 1993

- MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico- poesia e política em Chico Buarque. Editora HUCITEC - São Paulo, 1982
- MEYER, David S. Peace protest and policy- explaining the rise and decline of antinuclear movements in postwar America. Policy Studies Journal, v. 21, n. 1, p. 35-51, 1993
- MIGUEZ, Maria Cecília. The Sociedad Rural Argentina and the coup d'état in 1966: political action of an economical corporation. Revista Cadernos de Estudos Sociais e Políticos, v.3, n.6, jul-dez 2014
- MOTTA, Nelson. Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Incômoda memória: os arquivos das ASI universitárias. Acervo. Rio de Janeiro. V. 21, nº2, p. 43-66, jul-dez, 2008
- MOURA, Gustavo da Silva. Dentadura Postiça: O Rock durante a Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1985). Gnarus-Revista de História , v. 6, p. 84-92, 2015.
- NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). Revista Brasileira de História, v. 24, p. 103-126, 2004
- NAPOLITANO, Marcos. Coração Civil. A Vida Cultural Brasileira Sob o Regime Militar. 1964 a 1985. Ensaio Histórico. Coleção entre[H]istoria. Ed. Intermeios, SP 2017
- NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: Um mapa de leituras e questões. Revista de História 157 (2o semestre de 2007)
- NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). estudos avançados 24 (69), 2010
- NAPOLITANO, Marcos 1964. História do Regime Militar Brasileiro. Marcos Napolitano. – São Paulo : Contexto, 2014
- NASCIMENTO, Greyce Falcão do. Frente Brasileira de Informações- imprensa e resistência no exílio. III Seminário Internacional História do Tempo Presente - UDESC - Florianóplos - SC, 2017
- NAVARRO, Roberto José Bozzetti. Samba e negror dos tempos: Os diálogos de Paulinho da Viola nos anos de chumbo. In. Terceira Margem - Revista do Programa

de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Ano XX, nº 33. janeiro-junho/2016

- NUNES, Givanildo Brito & GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Mautner: desafetos nas páginas d'O Pasquim. Perspectivas e Diálogos: Revista de História Social e Práticas de Ensino, v. 1, n. 5, p. 24-45, jan./jun. 2020.
- OLIVEIRA, Allan de Paula & SCHMIDT, João Pedro. Ó quão dessemelhante? Dialogismo e campo musical no LP Transa, de Caetano Veloso. Opus, v. 24, n. 2, p. 119-139, maio/ago. 2018.
- OLIVEIRA, Amurabi. A NOVA ERA COM AXÉ: umbanda esotérica e esoterismo umbandista no Brasil . Revista Pós Ciências Sociais, v. 11, n. 21, 25 Set 2014
- OLIVEIRA, Amurabi. Nova Era à brasileira: a new age popular do Vale do Amanhecer. Interações, v. 4, n. 5, p. 31-48, 2009
- OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. Mil tons de Minas - Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira. Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para o para a obtenção do grau de Mestre em História. Orientador: Newton Dângelo. Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. 2006
- ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. SP : Editora Brasiliense, 1988
- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional – São Paulo : Brasilense, 2006
- PACHECO, Maria Abília de Andrade. O subversivo amor de Taiguara. Monografia final do curso de Especialização em História Cultural: identidade, tradições, fronteiras. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília. 2008, p. 68
- PACHECO, Maria Abília de Andrade. Taiguara: a volta do pássaro ameríndio (1980 - 1996). 2013. 305 f., il. Dissertação (Mestrado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- PALIERAKI, Eugenia et al. La revolución ya viene!: el MIR chileno en los años sesenta. LOM Ediciones : Santiago de Chile, 2014

- PAULINO, Ana Elisa Lara. O impacto do “milagre econômico” sobre a classe trabalhadora segundo a imprensa alternativa. R. Katál., Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 562-571, set.:dez. 2020
- PEDREIRA, Fernando. Duas Lições do México. O Pasquim, Rio de Janeiro, n. 54, p. 10-11, jul. 1970. p. 11.
- PEDRETTI, Lucas Dançando na mira da ditadura: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970. [recurso eletrônico] / Lucas Pedretti – Dados eletrônicos (1 arquivo : 1.695 KB) – Rio de Janeiro : Arquivo Nacional, 2022
- PEREIRA, Humberto Santos. O Mistério do Planeta: Um estudo sobre a História dos Novos Baianos (1969-1979). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História Social. Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura. Salvador, 2009
- PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. Os Limites da "abertura" e a sociedade civil. In. Revista de administração empresarial. Rio de Janeiro, 23 (4) - 5-14. out.:dez. 1983
- PEREIRA, Moema Sarrapio & PEREIRA, Cilene Margarete. Sinal Fechado, de Chico Buarque (Ou de como não se calar). CES REVISTA | Juiz de Fora | v.1 n. 1 jan./jul. 2017
- PIMENTEL, João & McGill, Zé. Mordaça: Histórias de música e censura em tempos autoritários – 1º. ed. Rio de Janeiro : Sonora Editora, 2021
- POCOCK, John. Political Thought and History. Cambridge Press : Cambridge, 2009
- Programa Socialista para o Brasil. In. Centro de Estudos Victor Meyer (org.) POLOP- Uma trajetória de luta pela organização independe da classe operária no Brasil. Artexto- Salvador, 2009
- PRUDÊNCIO, Washington Luís Teodoro. Sérgio Sampaio: antitropicalismo na canção de um tropicalista convicto. Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador: Professor Luís Augusto Fischer. Porto Alegre, 2010
- QUADRADO, Felipe de Faria. A vigilância sem farda: a espionagem interna na ditadura civil militar através do DEOPS. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Mestre em História. Área de concentração: História e Cultura

Política. Agência financiadora: CAPES. Orientador: Profa. Dra. Márcia Pereira da Silva. Franca, 2014

- QUIJANO, Manuel Valladares. 5 de febrero: huelga policial, saqueos e incendios en Lima. Investigaciones Sociales, v. 9, n. 14, p. 411-422, 2005.
- RAUTENBERG, Édina. A revista Veja e as empresas da construção civil (1968-1978). Anais do IV Simpósio Lutas Sociais na América Latina ISSN: 2177-9503 Imperialismo, nacionalismo e militarismo no Século XXI 14 a 17 de setembro de 2010, Londrina, UEL, 2010
- REIS, Rodrigo Nascimento. Elos entre Brasil e Haiti por meio do futebol: uma análise do filme "O dia que o Brasil esteve aqui". Revista Espirales, v. 7, n. 1, 2023.
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, 2005
- RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960-70: “entre a pena e o fuzil”. ArtCultura, 9(14), 2008
- RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e o romantismo revolucionário. São Paulo em Perspectiva. 15 (2), abril de 2001
- RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores. In. Communicare: revista de pesquisa / Centro Interdisciplinar de Pesquisa. Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero - v. 4, nº 2 – São Paulo : Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, 2004
- RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: Anos 70: trajetórias. São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, 2005
- ROCHA, Janes. Os outubros de Taiguara: um artista contra ditadura: música, censura e exílio. São Paulo: Kuarup, 2014.
- RODRIGUES, Stanley Amarante. “Quem é o inimigo? Quem é você?”: a lógica de suspeição da ditadura militar como prática de epistemicídio. In. Braz. J. of Develop., Curitiba, v. 6, n. 9, p. 72972-72992 sep. 2020
- ROLIM, Gustavo. Guiné-Bissau e Cabo Verde desde Brasil: as primeiras publicações sobre a libertação nacional e a independência (1977-1985). Germinal: marxismo e educação em debate, v. 14, n. 2, p. 387–403, 13 set. 2022
- ROLLEMBERG, Denise. Cultura Política Brasileira: Redefinição no exílio (1964-1979). Hispanic Research Journal, Vol. 7, No. 2, June, 2006

- ROLLEMBERG, Denise. Nômades, sedentários e metamorfoses: trajetórias de vida no exílio. In. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs). O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004). 1º ed. Caxias do Sul : EDUSC, 2004
- SAID, Edward W. Orientalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALLES, Ana Cláudia de Moraes; MALUF-SOUZA, Olimpia; FERNANDES, Fernanda Surubi. A MPB no regime militar: silenciamento, resistência e produção de sentidos. Revista Rua. Campinas, n. 21, v. 2, nov, 2015
- SAMWAYS, Daniel Trevisan. Conhecer o inimigo é preciso: o serviço nacional de informações e a comunidade de informações na ditadura civil-militar brasileira. Revista Angelus Novus, no 5, junho de 2013
- SANTOS, Daniel de Araujo dos Futebol e política- a criação do Campeonato Nacional de Clubes de Futebol. Dissertação (mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais, 2012
- SANTOS, Leandro Martan Bezerra. Belchior e o regime militar brasileiro: autoritarismo estatal e a migração interregional em suas letras. In. Mosaico – Volume 10 – No 17 – Ano 2019
- SANTOS, Paulo dos. Raul Seixas: a mosca na sopa da ditadura militar - censura, tortura e exílio (1973-1974). Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Izilda Santos de Matos. São Paulo, 2007
- SANTOS, Vitor Cei. Aleister Crowley e a contracultura. Revista do Núcleo de Estudos de Religião e Sociedade (NURES), n. 12, 2009
- SARDO, Igor Estima et al. Política Nuclear Brasileira no Governo Geisel: da Cooperação Internacional a Fissuras Domésticas. Revista Perspectiva: reflexões sobre a temática internacional, v. 13, n. 24, 2020.
- SCOVILLE, Eduardo. Amigo é para essas coisas: o MAU e a Televisão. In. Associação Nacional de História – ANPUH XXIV Simpósio Nacional de História - 2007
- SECCO, Lincoln. A Revolução dos Cravos: a dinâmica militar. Projeto História-Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 47, 2013

- SIERRA, Jerónimo Ríos & SÁNCHEZ, Marté. Breve historia de Sendero Luminoso. 1º ed. Catarata : Madrid, 2018
- SILVA, Ana Beatriz Ribeiro Barros. “Ciganos da construção”- a divulgação de acidentes de trabalho na construção civil pela imprensa durante a ditadura militar brasileira. Saeculum–Revista de História, p. 149-166, 2018.
- SILVA, Izabel Pimentel da. ‘Nós que Amávamos Tanto a Revolução’: Ditadura Militar, Luta Armada, Prisão e Clandestinidade no Brasil nas Décadas de 1960 e 1970. Anais do XV Encontro Regional da ANPUH-RIO, 2012
- SIMAS, Luiz Antonio. O corpo encantado das ruas [recurso eletrônico] / Luiz Antonio Simas. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2019
- SINGER, Paul. O processo econômico. In REIS, D. A. História do Brasil Nação Vol 5 - Modernização, Ditadura e Democracia - 1964-2010. Objetiva : Rio de Janeiro, 2014
- STARLING, Heloísa Maria Murgel. Coração americano: Panfletos e canções do Clube da Esquina. In. REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs). O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004). 1º ed. Caxias do Sul : EDUSC, 2004
- TAVARES, Tânia dos Santos. Grupo dos 11: a esquerda Brizolista / Tânia dos Santos Tavares. Orientadora: Prof.ª Dra. Christiane Laidler de Souza. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, 2013
- THAYER, Allen. Tim Maia Racional vols. 1 & 2. New York: Bloomsbury Academic, 2019.
- TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira – São Paulo : Ed. 34, 1998
- UCHÔA CAVALCANTI, Pedro Celso; RAMOS, Jovelino (orgs.). Memórias do exílio: Brasil – (1964-19) - De muitos caminhos. São Paulo : Livraria Livramento, 1976
- VARGAS, Herom. "Tinindo trincando": contracultura e rock no samba dos Novos Baianos. In. Revista contemporanea | comunicação e cultura - vol. 09 - n.03 - setembro-dezembro, 2011
- VARGAS, Herom. A canção experimental de Walter Franco. Comunicação & Sociedade, Ano 32, n. 54, p. 191-210, jul./dez. 2010

- VARGAS, Herom. Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB In. Revista Fronteiras : estudos midiáticos v. 14, n. 1, 2012
- VELOSO, Caetano. Verdade tropical – São Paulo : Companhia das Letras, 1997
- VENTURA, Zuenir & HERZOG, Vladimir. A crise da cultura brasileira. In. Visão, v. 39, n. 1, 5/7/1971
- VENTURA, Zuenir et al Anos 70/80: cultura em trânsito (da repressão à abertura). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000
- VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965-1999. In. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008
- VILELA, Ivan. Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira. Revista USP • São Paulo • n. 111 • p. 125-134 • outubro/novembro/dezembro 2016
- VIZ QUADRAT, Samantha. A preparação dos agentes de informação e a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985) Varia Historia, vol. 28, núm. 47, enero-junio, 2012
- WERNECK, Humberto. “Reportagem biográfica”. In: Chico Buarque de HOLLANDA. Tantas palavras. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 92.
- WILLIAMS, Raymond. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro : Zahar, 1979
- WISNIK, José Miguel. O minuto ou o milênio ou por favor professor, uma década de cada vez. In: Anos 70 – Música popular. Editor: A. Novaes. Rio : Europa, 1979, p.8
- ZAGHETTO, Heitor. A "Alucinação" de Belchior: Delírio e Nordestinidade nas canções de um migrante nordestino na metrópole. Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Ciências Sociais. Orientador: Valter Sinder Coorientador: Jonas Lana Segundo Leitor: Felipe Süssekind Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro Julho, 2017
- ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. In. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 156-171, setembro/novembro 2010

Referências fonográficas:

- Abre Alas. Ivan Lins. Ivan Lins & Vitor Martins. *In*: Modo Livre. Rio de Janeiro : RCA/BMG, 1974
- Acorda amor. Chico Buarque. Chico Buarque/Julinho da Adelaide. *In*: Sinal Fechado. Rio de Janeiro : Philips, 1974
- Agnus Sei. Elis Regina. Aldir Blanc & João Bosco. *In*: Elis. Rio de Janeiro : CBD-Phonogram/Philips, 1973
- A Ilha. Taiguara. Taiguara. *In*: Carne e Osso. Rio de Janeiro : EMI-Odeon, 1971
- Alfômega. Caetano Veloso. Gilberto Gil. *In*: Caetano Veloso. Rio de Janeiro : Philips, 1969
- Alucinação. Belchior. Antonio Belchior. *In*: Alucinação. Rio de Janeiro : Philips, 1976
- A Palo Seco. Belchior. Antonio Belchior. *In*: Alucinação. Rio de Janeiro : Philips, 1976
- Apesar de Você. Chico Buarque. Chico Buarque. *In:* Apesar de Você / Desalento. Rio de Janeiro : Philips, 1970
- Aquele Abraço. Gilberto Gil. Gilberto Gil. *In*: Gilberto Gil. Rio de Janeiro : Philips, 1969
- Back in Bahia. Gilberto Gil. Gilberto Gil. *In*: Expresso 2222. Rio de Janeiro : Philips, 1972
- Brasil Pandeiro. Novos Baianos. Assis Valente. *In*: Acabou Chorare. Rio de Janeiro : Som Livre, 1972
- Brigitte Bardot. Tom Zé. Tom Zé. *In*: Todos os Olhos. São Paulo : Continental, 1973
- Cabeça. Walter Franco. Walter Franco. *In*: Ou Não. São Paulo : Continental, 1973
- Cabelos Longos. Alceu Valença. Alceu Valença. *In:* Molhado de Suor. Rio de Janeiro : Som Livre, 1974
- Cálice. Chico Buarque & Milton Nascimento. Chico Buarque & Gilberto Gil. *In*: Chico Buarque. Rio de Janeiro : Philips, 1978
- Canta Canta, Minha Gente. Martinho da Vila. Martinho da Vila. *In*: Meu Laiá-raiá. Rio de Janeiro : RCA-Victor, 1970
- Canto Por Um Novo Dia. Beth Carvalho. Garoto da Portela. *In*: Canto Por Um Novo Dia. Rio de Janeiro : Tapecar, 1973

- Cassius Marcelus Clay. Jorge Ben. Jorge Ben. *In*: Negro É Lindo. Rio de Janeiro : Philips, 1971
- Cinco Bombas Atômicas. Jorge Mautner. Jorge Mautner & Nelson Jacobina. *In*: Jorge Mautner. São Paulo : Rock Company Records, 1974
- Como Nossos Pais. Elis Regina. Antonio Belchior. *In*: Falso Brilhante Rio de Janeiro : CBD-Phonogram/Philips, 1976
- Complexo de Épico (reprise). Tom Zé. Tom Zé. *In*: Todos os Olhos. São Paulo : Continental, 1973
- Comportamento Geral. Gonzaguinha. Luiz Gonzaga Jr. *In*: Luiz Gonzaga Jr.. Rio de Janeiro : EMI-Odeon, 1973
- Construção. Chico Buarque. Chico Buarque. *In:* Construção. Rio de Janeiro : Philips, 1971
- Descida da Ladeira. Alceu Valença. Alceu Valença. *In:* VIVO!. Rio de Janeiro : Som Livre, 1976
- Dê um Rolê. Gal Costa. Moraes Moreira & Luiz Galvão. *In*: Fa-Tal - Gal a Todo Vapor. Rio de Janeiro : Phonogram/Philips, 1971
- É Preciso Dar Um Jeito Meu Amigo. Erasmo Carlos. Erasmo Carlos & Roberto Carlos. *In*: Carlos, Erasmo. Rio de Janeiro: Philips, 1971
- Eu Quero É Botar Meu Bloco Na Rua. Sérgio Sampaio. Sérgio Sampaio. *In*: Eu Quero É Botar Meu Bloco Na Rua. Rio de Janeiro: Philips, 1973
- Fé Cega, Faca Amolada. Milton Nascimento. Milton Nascimento & Ronaldo Bastos. *In*: Minas. Rio de Janeiro : EMI-Odeon, 1975
- Flamengo Até Morrer. Marcos Valle. Marcos Valle & Paulo Sérgio Valle. *In*: Previsão do Tempo. Rio de Janeiro : EMI, 1973
- Guiné-Bissau, Moçambique e Angola. Tim Maia. Tim Maia. *In*: Racional Vol. II. Rio de Janeiro : Seroma, 1975
- It's a Long Way. Caetano Veloso. Caetano Veloso. *In*: Transa. Rio de Janeiro : Philips, 1972
- Jorge Maravilha. Chico Buarque. Chico Buarque / Julinho da Adelaide. *In*: Direitos Humanos no Banquete dos Mendigos. Rio de Janeiro : RCA, 1974
- London, London. Caetano Veloso. Caetano Veloso *In*: Caetano Veloso. Rio de Janeiro : Philips, 1971

- Mal Secreto Jards Macalé. Jards Macalé & Waly Salomão. *In*: Jards Macalé. São Paulo : Rock Company Records, 1972
- Maracatu Atômico. Jorge Mautner. Jorge Mautner & Nelson Jacobina. *In*: Jorge Mautner. São Paulo : Rock Company Records, 1974
- Meu Caro Amigo. Chico Buarque. Chico Buarque & Francis Hime. *In*: Meus Caros Amigos. Rio de Janeiro : Philips 1976
- Milagre Brasileiro. MPB4. Chico Buarque / Julinho da Adelaide. *In*. Rua República do Peru (Ao Vivo). Rio de Janeiro : Discobertas, 1974
- Mistério do Planeta. Novos Baianos. Luiz Galvão & Moraes Moreira. *In*: Acabou Chorare. Rio de Janeiro : Som Livre, 1972
- Misturação. Walter Franco. Walter Franco. *In*: Ou Não. São Paulo : Continental, 1973
- Nada Será Como Antes, Clube da Esquina. Milton Nascimento & Ronaldo Bastos. *In*: Clube da Esquina. Rio de Janeiro : EMI-Odeon, 1972
- Nine Out Of Ten. Caetano Veloso. Caetano Veloso. *In*: Transa. Rio de Janeiro : Philips, 1972
- Nova York. Taiguara. Taiguara. *In*: Fotografia. Rio de Janeiro : Odeon, 1973
- O Bêbado e a Equilibrista. Elis Regina. Aldir Blanc & João Bosco. *In*: Elis, essa mulher. Rio de Janeiro : WEA, 1978
- O Medo. Taiguara. Taiguara. *In*: Festival, 1971 (Ao Vivo). Rio de Janeiro : Discobertas, 1971
- O que Será? (À Flor da Pele). Milton Nascimento & Chico Buarque. Chico Buarque. *In*: Geraes. Rio de Janeiro : EMI-Odeon, 1976
- O Que Será? (À Flor da Terra). Chico Buarque. Chico Buarque. *In*: Meus Caros Amigos. Rio de Janeiro : Philips, 1976
- Oriente. Gilberto Gil. Gilberto Gil. *In*: Expresso 2222. Rio de Janeiro : Philips, 1972
- Ouro do Tolo. Raul Seixas. Raul Seixas. *In*: Krig-ha, Bandolo!. Rio de Janeiro : Philips, 1973
- O Vira. Secos & Molhados. Luhli & João Ricardo. *In*: A Volta dos Secos & Molhados. São Paulo: Continental, 1973
- Papagaio do Futuro. Alceu Valença Alceu Valença. *In:* Molhado de Suor. Rio de Janeiro : Som Livre, 1974

- Papo Furado. Paulinho da Viola. Paulinho da Viola. *In*: Foi Um Rio Que Passou Em Minha Vida. Rio de Janeiro : EMI, 1970
- Para Lennon e McCartney. Milton Nascimento. Fernando Brant; Lô Borges; Márcio Borges. *In*: Milton. Rio de Janeiro : EMI-Odeon, 1970
- Pesadelo. Paulo César Pinheiro. Paulo César Pinheiro & Maurício Tapajós. *In*: Paulo César Pinheiro. Rio de Janeiro : EMI-Odeon, 1974
- Pontos Cardeais. Alceu Valença. Alceu Valença. *In:* VIVO!. Rio de Janeiro : Som Livre, VIVO! 1976
- Preta Pretinha. Novos Baianos. Luiz Galvão & Moraes Moreira. *In*: Acabou Chorare. Rio de Janeiro : Som Livre, 1972
- Primavera nos Dentes. Secos & Molhados. João Ricardo & João Apolinário. *In*: A Volta dos Secos & Molhados. São Paulo: Continental, 1973
- Rodésia. Tim Maia. Tim Maia. *In*: Tim Maia. Rio de Janeiro : Polydor, 1976
- Rosa de Hiroshima. Secos & Molhados. Vinícius de Moraes & Gerson Conrad. *In*: A Volta dos Secos & Molhados. São Paulo: Continental, 1973
- Samba de Irmão. Martinho da Vila. Mário Lago & Martinho da Vila. *In*: Martinho da Vila. Rio de Janeiro : RCA-Victor, 1974
- Sangue Latino. Secos & Molhados. Paulo Mendonça & João Ricardo. *In*: A Volta dos Secos & Molhados. São Paulo: Continental, 1973
- Senhor Cidadão. Tom Zé. Tom Zé. *In*: Se o Caso É Chorar. São Paulo : Continental, 1972
- Sinal Fechado. Chico Buarque. Paulinho da Viola. *In*: Sinal Fechado. Rio de Janeiro : Philips, 1974
- Sinal Fechado. Fagner. Paulinho da Viola. *In*: Raimundo Fagner. Rio de Janeiro : CBS, 1976
- Sinal Fechado. Paulinho da Viola. *In*: V Festival da MPB. Rio de Janeiro : CBD/Philips, 1969
- Sociedade Alternativa. Raul Seixas. Raul Seixas. *In*: Gita. Rio de Janeiro : Philips, 1974
- Talismã. Alceu Valença e Geraldo Azevedo. Alceu Valença e Geraldo Azevedo. *In:* Quadrafônico. São Paulo : MoviePlay, 1972
- Tanto Mar. Chico Buarque. Chico Buarque. *In*: Tanto Mar / Gota d'água / Bem Querer. Lisboa : Philips. 1975

- Tecer Mundo. Secos & Molhados. João Ricardo & Julio Cortázar. *In*: Secos & Molhados II. São Paulo: Continental, 1973
- Todos os Olhos. Tom Zé. Tom Zé. *In*: Todos os Olhos. São Paulo : Continental, 1973
- Triste Bahia. Caetano Veloso. Caetano Veloso. *In*: Transa. Rio de Janeiro : Philips, 1972
- Vapor Barato. Gal Costa. Jards Macalé & Waly Salomão. *In*: Fa-Tal - Gal a Todo Vapor. Rio de Janeiro : Phonogram/Philips, 1971
- Velha Roupa Colorida. Elis Regina. Antonio Belchior. *In*: Falso Brilhante Rio de Janeiro : CBD-Phonogram/Philips, 1976
- Você Pensa. Alceu Valença. Alceu Valença. *In:* VIVO!. Rio de Janeiro : Som Livre, 1976
- Xaxados e Perdidos. Walter Franco. Walter Franco. *In*: Ou Não. São Paulo : Continental, 1973
- You Don't Know Me. Caetano Veloso. Caetano Veloso. *In*: Transa. Rio de Janeiro : Philips, 1972