

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



Antonio Ian de Farias

**Linguagem metafórica na música popular brasileira  
como forma de driblar a censura no período da  
Ditadura civil-militar**

**Departamento de História**

**Monografia de Graduação**

Orientadora: Profa. Dra. Larissa Costard Soares

Rio de Janeiro, Julho de 2018

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais, Francisco Irã de Farias e Lidiana Passos de Farias, que sempre me apoiaram, me incentivaram nas decisões que tomei durante a vida. Sou bastante grato também pelo apoio de Francisca Diana Alves Rodrigues, minha namorada, que sempre me ajudou bastante nesses últimos anos de minha graduação. Agradeço também aos meus tios Paulo Albuquerque e Maria Iolanda, que me acolheram em sua casa e sem a ajuda deles nada disso seria possível, e agradeço também aos seus filhos, grandes primos e amigos, Breno Farias Albuquerque e Bruno Farias Albuquerque, que me acolheram como irmãos e sem eles também, principalmente no início de minha graduação, contribuíram muito.

Na academia gostaria de agradecer a minha orientadora, Larissa Costard, que sempre foi muito atenciosa e paciente comigo desde quando decidi falar sobre tema em Tutoria V. Seus conselhos foram certos e sem eles não conseguiria terminar esse trabalho. Agradeço ao meu leitor crítico, Romulo Mattos, que quando pedi ajuda e informações, sempre se fez presente.

## Resumo

Esse trabalho se trata de um estudo e análise de canções de músicos populares do período da Ditadura Civil-Militar. Essa análise mostrará ao leitor que através das letras dessas músicas, os cantores e compositores faziam resistência frente ao regime militar brasileiro. Será exibido o embate entre militares e cantores que, as tentativas de censura das canções desses compositores. Para fugir ou driblar a censura imposta pelos militares, os músicos começam compor suas canções usando uma linguagem metafórica ou “linguagem da fresta” para driblarem os órgãos de censura e assim conseguirem passar suas ideias de oposição ao regime militar para o público.

Palavras Chaves: Ditadura Civil-Militar, Música Engajada, Linguagem Metafórica, Revisionismo Histórico.

## **Abstract**

This work is about a study and analysis of popular musicians from the period of the Civil-Military Dictatorship. This analysis will show the reader that through the lyrics of these songs, the singers and composers made resistance to the Brazilian military regime. It will show the clash between military and singers who, attempts to censor the songs of these composers. To escape or circumvent the censorship imposed by the military, musicians begin composing their songs using a metaphorical language or "language of the crack" to dribble the censorship organs and this manage to pass their ideas of opposition to the military regime to the public.

Key-words: Civil-Military Dictatorship, Engaged Music, Metaphorical Language, Historical Revisionism.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>06</b>
<b>CAPÍTULO 1- Cultura popular, Indústria Cultural e Arte de Vanguarda.....</b>	<b>08</b>
<b>1.1. Contexto histórico e a ideia de Ditadura Civil-Militar.....</b>	<b>08</b>
<b>1.2. Cultura e Ditadura.....</b>	<b>12</b>
<b>1.3. Tropicália e indústria cultural.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 2- Órgãos de repressão, linguagem metafórica na música engajada e censura a música negra.....</b>	<b>20</b>
<b>2.1. Aparato Repressivo.....</b>	<b>20</b>
<b>2.2. Música e suas metáforas.....</b>	<b>25</b>
<b>2.3. Censura a música negra.....</b>	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 3- Cantores ufanistas e o Revisionismo histórico.....</b>	<b>36</b>
<b>3.1. Paulo Cesar Araújo e os cantores “cafonas”.....</b>	<b>39</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>45</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>47</b>

## Introdução

De 1964 até 1985 o Brasil viveu um dos capítulos mais marcantes na sua história onde, os militares e um setor da elite econômica nacional que estavam insatisfeitos com o até então presidente do país João Goulart, por conta da acusação de uma tendência de esquerda e das políticas econômicas de Jango feriam os interesses da burguesia nacional, conspiraram e promoveram um golpe de Estado, derrubando Jango do poder. É nesse contexto de 21 anos de Ditadura Civil-Militar que esse trabalho pretende se passar. Vale ressaltar que esse conceito de civis participando e atuando junto com os militares será explicado logo no início do primeiro capítulo e com isso o leitor ficará situado das tramas envolvendo elites civis brasileiras e militares no Golpe de Estado.

Com a tomada do poder pelos ditadores no Brasil, desde seus primeiros anos, pode-se observar, com base na historiografia que foi utilizada nesse trabalho, os militares começam ter medidas cada vez mais repressivas em relação aos cidadãos e intelectuais opositores ao regime militar, e isso inclui torturas que ao longo desse período dramático brasileiro foi uma prática bastante negada pelos militares que sempre em seu governo buscaram trabalhar no discurso da “legalidade”. Entre esses cidadãos e intelectuais se encontram os personagens que serão analisados nesse trabalho: os cantores e compositores de música popular brasileira do período. O que será trabalhado ao longo dessa monografia é um estudo analítico das músicas desses compositores e cantores que utilizavam suas canções como forma de resistência e crítica aos militares.

O que será exposto no primeiro capítulo, além do conceito de “ditadura Civil-Militar” de René Dreifuss, além mostrar ao leitor os diferentes grupos de esquerda nessa área musical brasileira, que mesmo com suas diferenças e conflitos, estavam juntos em uma mesma campanha contra os militares.

No segundo capítulo, será estudado como funcionavam os órgãos da censura, e como os artistas da música engajada faziam para driblar a censura desses órgãos militares, e por fim, como funcionava a repressão a música negra do período. Vale lembrar que desde o Estado Novo, o Estado brasileiro vem tendo bastante cuidado com essa classe de músicos e por conta disso, tira desses cantores uma liberdade de expressão nas letras de

suas músicas através da censura<sup>1</sup>. No período da Ditadura Civil-Militar brasileira isso continua só que agora de uma forma mais dura e, por conta disso, para fugir e driblar a censura imposta pelos militares, esses cantores e compositores brasileiros começam compor suas músicas de maneira que os militares não percebessem a mensagem verdadeira, que era de crítica ao regime, que estava nas entrelinhas das músicas. Essa linguagem metafórica ou “linguagem da fresta”, expressão cunhada por Gilberto Vasconcelos (Moby. 2007), seria utilizada pelos cantores e compositores para que suas músicas pudessem driblar os órgãos de censura, que vão ser estudados no segundo capítulo desse trabalho, e assim poderem ser gravadas e cantadas em shows pelo Brasil.

Por fim, como problemática, no terceiro e último capítulo desse trabalho será abordado um tema que desde a década de 1990 vem ganhando bastante força no debate brasileiro: a tentativa de um grupo caracterizado como “Revisionistas” tem empreendido um esforço de reescrever a narrativa da Ditadura civil-militar muitas vezes legitimando os próprios argumentos dos militares, apagando ou desqualificando a história daqueles que resistiram ao regime. Para fazer tal crítica, será feita análise das músicas de alguns cantores que foram “esquecidos” no debate sobre o período. O que será mostrado então no terceiro capítulo vai ser uma tentativa de desconstruir e mostrar ao leitor que existem várias visões e estudos sobre o período da Ditadura, mas que de uma certa forma algumas dessas visões, como a dos Revisionistas, podem ser questionadas.

Academicamente esse trabalho pode contribuir no debate historiográfico sobre o período da Ditadura Civil-Militar brasileiro, mostrando ao leitor como funcionava seus aparatos de censura e repressão sobre determinada classe social e cultural brasileira. Pode contribuir também para o entendimento de como esse campo artístico brasileiro mantinha, através do uso da linguagem metafórica nas letras de suas músicas, uma resistência contra os militares. Além disso, esse trabalho acrescenta e aprofunda o debate sobre a crítica e resistência a ditadura na área da arte musical. Socialmente esse trabalho mostra a relevância de se manter uma memória desses anos de chumbo, e por conta de estarmos vivendo uma onda de autoritarismo e conservadorismo, reviver a memória desses anos duros pode ser bastante importante.

---

<sup>1</sup> Lei de Censura do Estado Novo veio junto com a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), criada no ano 1939. Essa lei previa então que o Estado dominasse os principais meios de comunicação da época como rádios e jornais. Com isso o Estado pode censurar boa parte das “diversões públicas”, como as canções de alguns músicos e a maioria dessa censura era por conta de uma questão Moral, Comunismo, ou por ir contra a propaganda do governo Vargas.



# CAPÍTULO 1

## **Cultura Popular, Indústria Cultural e Arte de Vanguarda.**

Nesse primeiro capítulo, este trabalho pretende fazer uma análise e um estudo sobre o campo dos músicos intelectuais que atuavam no período da Ditadura civil-militar brasileira nos 1960. Com essa apresentação do campo desses músicos intelectuais, o leitor ficara situado do contexto e como esses artistas trabalhavam e interagem com o meio cultural brasileiro daquela época. Em outro momento desse capítulo, o leitor observará o que são as músicas engajadas e quais compositores se encaixam nesse aspecto. No terceiro e último ponto será trabalhado o que era considerado como cultura popular brasileira em contrapartida à modernização tecnológica e cultural que ganhara muita força naquele período.

### **1.1 Contexto histórico e a ideia de Ditadura Civil-Militar**

Antes de trabalhar no que foi proposto para esse capítulo, vale a pena ressaltar e analisar o porquê muitos autores usarem o termo civil-militar em suas obras, ou seja, esses autores constataam a participação de civis na Ditadura brasileira como uma conspiração e projeto sócio econômico. Para fazer essa análise será utilizada a obra *1964: Conquista do Estado*, de René Armand Dreifuss, publicada em 1987. Segundo Dreifuss, existia na sociedade brasileira uma classe social civil, organizada, que construiu junto com os militares o golpe de 1964 contra o até então presidente civil do país João Goulart. Essa elite, que Dreifuss chamará de Elite Orgânica, apoiava os militares porque estavam tentando buscar mais poderes, serem mais beneficiadas pelo governo e dominar o sistema brasileiro, tanto em termos políticos quanto em termos ideológicos da sociedade. Segundo o autor:

“... A elite orgânica desenvolvia atividades para conter as forças populares, procurava desagregar o bloco histórico populista e levar os interesses multinacionais e associados ao governo político através de um golpe de Estado Civil-Militar” (Dreifuss, 1987. P. 229)

O que Dreifuss busca demonstrar é que o Golpe Civil-Militar não foi apenas por conta da crise econômica e política pontualmente daquele ano, mas sim uma detalhada e estudada intervenção militar que foi planejada por essa elite orgânica civil junto com os militares. Cabe aqui ressaltar um outro autor que segue essa ideia de civis apoiando o golpe. Caio Navarro Toledo, em sua obra *O Governo Goulart e o Golpe de 64*, publicada a primeira vez em 1982, afirma que o golpe, assim como Dreifuss, teve a contribuição de civis, dando ênfase aos interesses políticos e econômicos. Percebe-se que o cerne questão contra Goulart, na década de 1960, aparecia na superfície como um discurso de anticomunismo, mas por trás disso, existem uma série de outros interesses por parte dessa elite civil organizada. No momento de uma grave crise econômica e anseio de retomada da aceleração capitalista, o golpe e a ditadura aparecem como solução para essa elite orgânica “acabar” com a crise econômica brasileira. A crise vai ser resolvida durante a Ditadura Militar com as medidas de arrocho salarial, principalmente de operários e camponeses, flexibilização da CLT e recursos ao capital estrangeiro. Em razão de uma interpretação mais nacionalista por parte do presidente João Goulart do nacional-desenvolvimentismo, e sua relação com os sindicatos (principal base de apoio de Goulart), Jango se recusou a resolver a crise econômica da forma que os militares tomaram posteriormente. Então para Goulart a resolução da crise não ia passar por recursos ao capital estrangeiro, pois ocasionaria em mais dívidas para o País, e muito menos tirar os direitos dos trabalhadores, como foi o arrocho de salários. A grande defesa de Goulart eram as reformas de base, por exemplo a reforma agrária, que estimularia um mercado interno que pudesse recuperar a produção de pequenos proprietários de terras para recuperar a economia. Então, muito além do anticomunismo que essa elite orgânica queria mostrar contra João Goulart, o que havia por trás disso era um projeto econômico por parte dessa elite civil que buscava reconstruir a relação com o capital internacional e retomar o crescimento econômico para essa elite brasileira.

Entende-se que depois do período JK, a burguesia nacional, que seria essa elite civil organizada que teve ganhos econômicos entre 1955-1961, teve seus lucros estagnados no início dos anos 1960. Essa elite vai querer retomar aquele patamar de crescimento econômico do governo JK, mas com as ideias de reforma de proteção ao trabalhador, aumento do salário mínimo, propostas por João Goulart, essa elite começa a notar que não vai conseguir retomar aquele patamar alto de economia. Portanto, segundo Toledo, toda essa questão que envolve João Goulart, que aparece na superfície como anticomunismo, mas por trás dela a um interesse econômico dessa elite brasileira. Para

finalizar esse argumento com base na obra de Toletto o autor fala: “O golpe contra a democracia e as reformas”. Nessa passagem o autor mostra que na época, os militares diziam que o golpe tinha sido dado contra Jango e o comunismo, mas na verdade, para o autor, foi um golpe na democracia e nas reformas de bases. Essa era a disputa de um projeto econômico na década de 1960.

Percebe-se, com base no texto de Dreifuss, como já foi falado antes, essa elite orgânica tentava derrubar o sistema populista que negociava com as massas da sociedade brasileira. Essas atividades, que por muitas vezes beiravam a ilegalidade, podiam ser resumidas como a preparação de civis para assegurar um clima político apropriado para a intervenção militar. Por conta disso, Dreifuss e parte da historiografia usa o conceito de Ditadura “civil-militar”, pois foi com a participação desses civis da elite orgânica empresarial que o golpe militar pode virar ação política. Cabe aqui ressaltar que existe uma outra vertente historiográfica, linha dos chamados revisionistas, como mostra Demian Melo em sua obra *A miséria da Historiografia*. Segundo Demian Melo, essa outra vertente historiográfica, os revisionistas, apoiavam a ideia de que até a classe média apoiava o golpe militar e que, segundo o que o autor mostra em sua obra, esses revisionistas passam a ideia de que:

“1) esquerda e direita foram igualmente responsáveis pelo golpe; 2) que na verdade havia dois golpes em curso nos anos de 1964; 3) a resistência à ditadura não passou de um mito”. (Melo, 2014. P. 158).

É possível notar que esses revisionistas tinham um caráter muito conservador e mostram somente o lado “dos vencedores” de 1964, que foram os militares e a elite orgânica do IPES-IBAD. Os autores revisionistas também não mostram o apoio estrangeiro, principalmente dos EUA, no golpe militar brasileiro. Isso serve para mostrar o leitor que há outra vertente historiográfica que partia de conceitos mais conservadores sobre o que ocorreu no Brasil na década de 1960. Vale ressaltar que Dreifuss e Demian Melo são contra essa historiografia revisionista e que tentam mostrar e contar a história dos “vencidos”.

Dreifuss mostra que esse grupo político da elite orgânica brasileira tinha vários planos para diminuir o poder de Jango e por consequência aumentar o apoio da população para o golpe militar. Um desses planos era tentar mostrar para a população que o Brasil se tornaria comunista se Jango continuasse no poder, mas nota-se que Jango não era comunista, e isso não passa de uma propaganda dessa elite orgânica que recebia ajuda

externa como os EUA que viam Jango como um representante do projeto oposto a essa elite. Esse debate sobre o comunismo no Brasil será abordado e melhor trabalho no terceiro capítulo dessa obra. Vale a pena ressaltar que Dreifuss trabalha entre o período de 1961 até 1964, justamente para entender esse debate sobre a participação de civis na Ditadura brasileira.

Entende-se que essa ação da elite orgânica não foi de um dia para o outro, mas vinha desde muito tempo sendo cuidadosamente amadurecida durante os anos. Dreifuss chama atenção para uma espécie de “doutrinação sigilosa” por parte dessa elite, que por muito tempo ninguém percebia se havia civis participando e ajudando os militares no golpe de 1964, pois esses civis, que faziam parte do IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) uma espécie de rede conspirativa cujo objetivo era a desestabilização e a derrubada do governo de Jango, sempre estavam trabalhando “por trás dos bastidores”, assim impedindo que fossem atacados diretamente pela oposição.

Segundo René Dreifuss, existiam duas ações por parte dessa elite orgânica que era a favor do golpe militar de 1964, Ação Ideológica e Ação Social. Essas atividades ideológicas e sociais, através do complexo IPES-IBAD, consistiam em uma tentativa de criar uma hegemonia favorável ao golpe contra João Goulart, pois essa elite do IPES-IBAD fazem todo o trabalho de desestabilização política no Brasil. Isso era feito através da mídia da época, rádios, TV, jornais e outros, na qual muitas das empresas desses meios midiáticos tentavam encobrir ou defender os integrantes dessa elite orgânica. Muitas vezes os integrantes dessa elite orgânica eram proprietários desses meios de comunicação e usavam esses meios como função “pedagógica” de educar mesmo as massas, colocando o comunismo como o grande problema. Através dessa mídia, essa elite buscava “fortalecer atitudes e pontos de vista tradicionais de direita e estimular percepções negativas do bloco popular nacional-reformista” (Dreifuss, 1987. P 231). Percebe-se então que, para os militares e as lideranças desse grupo da elite orgânica, o perigo do Brasil, no período de 1962 e 1963, era o movimento popular que eles julgavam ser os subversivos da ordem que essa elite queria implantar no Brasil. Como já foi falado antes, essas ideias da elite brasileira se passavam em jornais, televisão, folhetos, desenhos, músicas que através do rádio conseguiram expandir muito mais esse mercado musical para diversas partes do país. O argumento era que comunismo estaria no Brasil, esse era o maior marketing que a elite orgânica do IPES fazia para derrubar Jango e derrubar as forças populares de esquerda. Por fim, para terminar e o leitor ter uma ideia desse conceito

de Ditadura Civil-Militar, Dreifuss mostra praticamente toda a trama e alguns envolvidos e chefes civis por trás do golpe militar de 1964.

## **1.2 Cultura e Ditadura**

Percebe-se que a rádio era o meio de comunicação mais forte e contribuiu muito para a elite orgânica, por conta de uma grande parte da população que era analfabeta e porque nem todo mundo, principalmente pessoas que moravam no interior do país ou moradores de favelas dos grandes centros urbanos, poderia ter uma TV em casa. Nota-se que isso pode ter a ver com o crescimento da Indústria Cultural que vinha ganhando muita força naquele período. Foi exatamente nesse campo cultural que os militares encontraram talvez um importante rival. Pois, através desses próprios meios de comunicação que os militares usavam, principalmente a rádio, que forças populares de esquerda conseguiram também se manifestar de uma forma muito popular, e mesmo com a forte dominação e censura organizada pelos militares e a elite orgânica do IPES, muitos intelectuais de esquerda conseguiram passar suas ideias, como é o caso da música popular brasileira, o estudo específico desse trabalho, que, através da linguagem metafórica, muitos compositores conseguiram fugir da censura e espalhar suas ideias de críticas ao regime militar, ideias democráticas, ideias de igualdade social através de suas músicas.

Após esse breve esclarecimento do que seria o conceito de Ditadura Civil-Militar, vale a pena fazer um contexto sobre os anos em que os militares ficaram no poder. Com base na historiografia mais recente sobre esse período de Ditadura brasileira entende-se que de 1964-1985 o Brasil viveu um de seus capítulos mais marcantes na sua história onde, por conta de que os militares tinham projetos distintos e opostos com relação aos projetos do até então presidente do país João Goulart, por conta da acusação de uma tendência de esquerda e juntamente com uma elite brasileira, deram o golpe de Estado em 1964 para tirar Jango do poder. Vale ressaltar que os EUA tiveram grande importância nesse golpe militar onde, os EUA viam o Brasil de Jango, como foi falado na parte do conceito da participação de civis na Ditadura, a partir de uma possível ameaça comunista que desagradava seus interesses nos territórios da América Latina e seu poder mundial. Com o golpe de Estado, começaram a ter medidas cada vez mais opressivas e com isso se inicia perseguição, repressão, censura, prisão política, torturas aos opositores do golpe como os intelectuais e artistas que eram contra esse governo militar, em especial cantores e

compositores que, através de suas músicas tentaram manter uma resistência a esse governo militar opressivo que se instaurava na época. Mas vale ressaltar que essa censura e repressão não foi apenas aos cantores, teve bastante repressão também aos sindicatos trabalhistas, estudantes e membros de partidos políticos que também eram contra os militares.

### 1.3 Tropicália e indústria cultural

Para o entendimento do que foi proposto nesse capítulo, vale entender dois movimentos, na área da cultura, no campo da esquerda, que foram a Tropicália e a canção popular, movimentos importantes que aconteceram no Brasil no período da Ditadura Militar. Será utilizada a obra *O fantasma da revolução brasileira*, de Marcelo Ridenti (1993), a obra *1964: História do Regime Militar Brasileiro* do autor Marcos Napolitano (2014), e dois capítulos da obra *Do Samba-Canção À Tropicália*, organizador por Paulo Sergio Duarte e Santuza Cambraia Naves (2003). Marcelo Ridenti procura desvendar o significado e as raízes sociais da luta dos grupos de esquerda, entre o período de 1964 até 1974. Ridenti vai tentar entender também, como os artistas do período participaram na luta armada de grupos de esquerda contra o regime militar imposto. Segundo Marcelo Ridenti, essas organizações armadas contaram com ajudas dos artistas que tiveram participação política ativa, principalmente nos movimentos sociais de 1968. Pode-se notar que um dos artistas que defendia a estratégia da luta armada foi Geraldo Vandré que, na sua música “Pra não dizer que não falei das flores” de 1968, faz um apelo a população de que precisam pegar em armas para poderem derrubar o regime que os assombrava. Em uma das estrofes de sua música, Vandré fala:

“Pelos campos a fome em grandes plantações/  
Pelos ruas marchando  
indecisos cordões/  
Ainda fazer da flor seu mais forte refrão/  
E acreditam  
nas flores vencendo o canhão”.

Nesse trecho, Vandré deixa bem claro a sua defesa de uma ideia de revolução contra os militares pela guerra de guerrilhas, “e que pedia aos cidadãos que caminhavam pelas ruas protestando contra o regime militar deixassem de acreditar que flores poderiam vencer canhões, e que pegassem em armas para fazer História” (Ridenti, 1993). Fazendo uma análise desse trecho de sua música, na primeira parte onde o cantor fala “Pelos

campos a fome em grandes plantações”, nessa parte Vandr e est a se referindo a questão da desigualdade social no país, pois no campo havia muita pobreza.

No capítulo “Revolu o brasileira na can o popular”, da obra *Do Samba Can o a Tropicália*, Marcelo Ridenti, também autor desse capítulo, mostra que o Tropicalismo, que seria o movimento vanguardista, era crítico ao movimento armado e Caetano Veloso, um dos fundadores do tropicalismo, em “Verdade Tropical”, refere-se ao movimento armado contra a Ditadura como “uma violência sagrada dos que partiram para a luta armada”, ou seja, apesar de Caetano e os Tropicalistas serem contra a Ditadura, eles não defendiam esse movimento armado proposto por Geraldo Vandr e. Voltando a historiografia sobre o período da ditadura, Ridenti fala sobre o campo dos artistas de esquerda que sofreu persegui o direta, tanto pela censura, principalmente após o AI-5 em 1968, que impedia a livre manifesta o das ideias e das artes, como pela repressão física configurada em prisões e torturas que certos artistas sofreram. Por conta disso, muitos foram forçados ao exílio, como o caso, entre vários outros, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Os militares viam que qualquer crítica ao seu regime era tomada, principalmente após 1968, como subversiva e comunista, logo, passível de puni o.

Segundo Ridenti, depois do golpe, muitos artistas e intelectuais defensores da cultura nacional e popular tomaram posi o defensiva em rela o ao modelo de acelera o capitalista da moderniza o industrial tecnológica que o regime civil-militar impôs no período da ditadura. Geraldo Vandr e, um dos cantores mais perseguidos da época, tinha esse pensamento de defesa da cultura popular em rela o   moderniza o industrial e tecnológica. Diferentemente de Vandr e, outros artistas populares de esquerda viam que esse avanço da indústria cultural e tecnológica era inevitável e, por conta disso, aderiram às posi es   incorpora o   indústria cultural para subverter essa indústria por dentro, como   o caso de Gonzaguinha que em uma de suas músicas fala:

“Melhor se cuidar/ No campo do adversário/   bom saber jogar com  
muita calma/ Procurando pela brecha/ Pra poder ganhar”.  
(Gonzaguinha, *Geraldinos e arquibaldos*, 1975).

O que Gonzaguinha tenta mostrar nesse trecho   que, por conta dessa indústria cultural, que ganhou forças no regime militar, e por conta de ser impossível ter uma carreira de sucesso sem aderir essa indústria cultural, Gonzaguinha entra nesse mercado

indústria para subverter a ordem conservadora através da linguagem de suas músicas, que seria uma brecha para criticar e passar ideias contra o regime militar.

Nota-se que os Tropicalistas faziam parte dessa modernização tecnológica na música, isso muitas vezes gerou vaias a esses cantores em seus shows, como foi o caso de Caetano Veloso que teve sua música “É proibido proibir” vaiada pelo público jovem que o ouvia. Vale ressaltar que Caetano foi vaiado não só por não ser um defensor da luta armada, mas também por trazer uma nova estética musical, como guitarras elétricas por exemplo, que o público ainda não estava acostumado por ser uma novidade na cultura musical brasileira e acabavam estranhando as músicas de Caetano. Porém analisando a música “É proibido proibir”, no trecho:

“Os automóveis ardem em chamas/ Derrubar as prateleiras/ as estantes/  
as estátuas/ as vidraças/ louças, livros/ sim/ eu digo sim/ eu digo não ao  
não/ e eu digo é proibido proibir.”

Nota-se que Caetano está fazendo críticas e incentivando aqueles que iam para as ruas protestar contra o Regime Militar, porém, por ele não ser da “autêntica MPB”, como mostra Ridenti, foi vaiado, por conta também da inovação estética, enquanto cantava essa música em um show de 1968. Porém, o público jovem de esquerda que vaiara Caetano naquele ano, não percebera que Caetano Veloso usava aquela estética nas suas músicas e vários instrumentos elétricos, como a guitarra, inovação na época, para ficar dentro da Indústria Cultural, ou seja, mostrar ao público uma nova estética musical mais industrial sem abrir mão de um posicionamento político, ideia de ocupar a indústria cultural, e assim poder continuar sua carreira como músico.

Para entender melhor essa questão sobre a Indústria Cultural no período da Ditadura brasileira, cabe aqui ressaltar a obra *Moderna tradição brasileira*, de Renato Ortiz. Ortiz debate a ideia de que crítica aos artistas de esquerda que fazem parte dessa indústria cultural era que esses artistas eram colocados como “vendidos” que querem “apenas ganhar dinheiro”, mas o que essa crítica não percebia era que na perspectiva desses cantores e compositores de esquerda tinham que ocupar um espaço nessa indústria cultural, pois diferentemente de uma arte que não é produzida nessa lógica industrial, essas músicas não tem o mesmo alcance, ou seja, o raio de propagação de suas obras são bem maiores se fizerem parte dessa indústria, esses artistas de esquerda vão produzir nessa lógica para conseguir ganhar mais público. Para Renato Ortiz, os cantores que entravam nessa indústria cultural eram criticados porque muitas vezes suas obras eram

censuradas pela própria empresa e porque, segundo o autor, esse mercado ditava suas próprias regras no campo da cultura. Na página 210 de sua obra Ortiz fala:

“A indústria cultural- expressão da cultura brasileira, capitalista e moderna – é resultado da fase mais avançada do capitalismo. O movimento de modernização da sociedade brasileira faz com que o nacional e capitalismo sejam pólos que se integram e se interpretam” (Ortiz, 1988. p. 210).

Nesse trecho é possível notar a ideia de que esses artistas de esquerda viram que seria complicado continuar suas carreiras sem entrar nessa lógica capitalista, mas vale ressaltar que mesmo dentro dessa lógica esses cantores e compositores faziam críticas a essa ordem e ao regime militar, e só ocuparam esse espaço na indústria cultural para conseguirem aumentar seu público, e para ocupar com conteúdo de esquerda, principalmente através do Rádio.

Entende-se que as transgressões estéticas propostas pelos tropicalistas, como é o caso do uso da guitarra elétrica, não eram muito bem vistas naquele período, pois esses instrumentos eram trazidos pela modernização tecnológica e muitos eram contra esse avanço tecnológico cultural na música brasileira pois eram contra esse imperialismo cultural e eram a favor de uma preservação da tradição de uma cultura nacional popular. Vale ressaltar que o Tropicalismo era muito influenciado por cantores estrangeiros, principalmente dos Estados Unidos, e vale ressaltar também que essas inovações estéticas propostas pelos tropicalistas posteriormente foram incorporadas a MPB.

Marcelo Ridenti mostra que críticas irônicas à indústria cultural e à modernização tecnológica conservadora da sociedade brasileira também estavam presente nas canções tropicalistas, como, por exemplo, na música “Parque Industrial”, de Tom Zé, que foi cantada diversas vezes por alguns membros do tropicalismo como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa. Essa música de Tom Zé fala sobre moralismo, sobre o avanço da modernização no Brasil, só que para Tom Zé seria uma modernização conservadora, moralista, elitista e excludente. Aqueles artistas de esquerda que não aderiram à indústria cultural, por não poder ou por não querer, ficaram marginalizados, como foi o caso de Vandré, perseguido político da ditadura, que teve que fugir do país para não ser novamente preso e torturado. Por fim, segundo Ridenti, as posições culturais e ideológicas de esquerda nos anos 1960 eram rebeldes ou revolucionárias, essas eram duas caracterizações da produção cultural crítica à ordem vigente após o golpe de 1964. A proposta de aliança entre os artistas intelectuais e o povo num projeto revolucionário

aparece em uma série de manifestações culturais durante o período da ditadura, como por exemplo, em festivais de músicas onde vários compositores da música popular brasileira usaram a linguagem metafórica em seus shows para fugir da repressão e da censura.

Entende-se que: “...apesar das rivalidades estéticas e políticas, as manifestações artísticas brasileiras de esquerda nos anos de 1960 tinham em comum o impulso para o debate, a luta, a ação criativa.” (Ridenti, 2003. P.121). Isso mostra que dentro da cultura artística de esquerda, no período da Ditadura brasileira, havia diferentes grupos, um adepto da luta armada e das guerrilhas que via que a única maneira de derrubar os militares do poder era através da luta armada, e outro grupo que, assim como o primeiro, eram contra os militares, só que não apoiavam a luta armada no debate da esquerda naquele período. Entende-se que existia um outro nível de diferença entre os grupos de esquerda que era no campo da estética musical onde um grupo era adepto da indústria cultural e modernidade contra os cantores tradicionais da canção popular. Vale ressaltar que mesmo esse segundo grupo, da primeira deferença entre os grupos de esquerda, que seriam os tropicalistas, apoiavam manifestações bastante duras como mostra Caetano na sua música “É proibido proibir”. Isso faz com o que essas diferentes correntes culturais de esquerda, mesmo com suas diferenças, se ligassem em um ponto que era o debate sobre a dinâmica social brasileira, o que fez essas diferenças ficarem enfraquecidas quando olhadas em retrospectiva como mostra Ridenti. E aqui talvez entre o debate sobre a canção engajada dos anos de 1960 que será analisada nos próximos parágrafos desse capítulo, baseado nos escritos do autor Marcos Napolitano.

Na sua obra *1964: História do Regime Militar Brasileiro*, Marcos Napolitano fala que a questão cultural foi o “calcanhar de Aquiles” da Ditadura Militar brasileira, pois foi também no campo cultural onde surgiram suas grandes contradições e impasses do regime militar. Marcos Napolitano fala que a modernização capitalista, estimulada pelos militares, tinham na indústria cultural um dos seus setores mais dinâmicos por conta da venda de discos, shows desse vasto mercado cultural. Porém, infelizmente para a Ditadura, esse mercado era estimulado principalmente por obras criadas por artistas de esquerda que eram opositores ao regime militar e tinham como alvo o seu maior consumidor que era a classe média da população brasileira. A partir desse quadro, Napolitano vai procurar entender como o regime civil-militar se relacionou com a vida cultural brasileira entre 1960 e parte dos anos 80. Napolitano fala que essa relação se deu de maneira direta e indireta. A forma direta dessa relação foi por meio da repressão e censura, pois o regime militar desenvolveu várias políticas culturais ao longo de sua

vigência. Foi indireta também, pois, a cultura brasileira se beneficiou das políticas gerais de desenvolvimento de comunicação, como rádios, televisões e assim aumentando o público para esses artistas da cultura brasileira.

Assim como Marcelo Ridenti, Napolitano fala que, esses grupos intelectuais e artistas de esquerda não eram coesos, pois não compartilhavam dos mesmos pensamentos estéticos ou políticos. Por fim, para Napolitano, a cultura crítica e de esquerda era tolerada pelo governo militar na medida em que esses artistas de esquerda ficassem dentro de uma espécie de círculo de giz do mercado e dos círculos da classe média. Foi por isso que esses músicos, a fim de saírem e driblar esse círculo de giz implantado pelos militares, eles resolveram compor músicas com uma linguagem de difícil entendimento, que seria a linguagem metafórica.

No capítulo “A canção engajada nos anos 60” da obra *Do Samba Canção a tropicália*, Marcos Napolitano vai falar também que a música popular brasileira não ficou somente na classe média da população brasileira, mas que começou entrar em outras classes da sociedade brasileira.

Vale ressaltar que para Marcos Napolitano, a canção popular brasileira se difere da sigla MPB, pois para o autor a sigla MPB aparece depois de que a música popular ganha o mercado com a indústria cultural. Segundo Alberto Moby, na sua obra *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*, fala que:

“As condições que, aliadas aos avanços tecnológicos trazidos pela revolução industrial, permitem o aparecimento da indústria cultural são a consolidação de uma economia de mercado, baseada no consumo de bens, e o conseqüente surgimento de uma sociedade de consumo, já em fins do século XIX, com seus meios de comunicação de massa”. (Moby, 2007. p.10).

Para terminar o raciocínio de Moby e para deixar o leitor mais ciente do que representava a música naquele período de modernização tecnológica, vale ressaltar outra citação de Moby:

“A produção de bens culturais em nível industrial, em série, para um grande número de consumidores, passa a ser vista não mais como um instrumento de crítica e conhecimento, mas fundamentalmente como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outro produto industrial”. (Moby. P.11).

Entende-se que, segundo alguns intelectuais do período, isso significou o “fim da verdadeira” música popular brasileira. Talvez por isso o Tropicalismo tenha sido criticado como vimos anteriormente. Por conta dessa mercantilização da música popular, talvez por isso a música brasileira tenha ganhado outras camadas sociais da população brasileira, como mostra Napolitano. Para o autor, a sigla MPB é um gênero confuso de difícil entendimento que abarca diversas tendências da música brasileira. A canção engajada então seria essa MPB que surgiria com essa modernização tecnológica. Para Napolitano, Chico Buarque e Elis Regina seriam personagens muito importantes nessa MPB, pois eles transformam o ouvinte de música popular. Por conta desses cantores, mas não só deles, claro, o público começa a prestar mais atenção na sigla MPB e na música engajada nacional. Por fim, para Napolitano, essa MPB seria um tipo de canção de mercado, engajada, populista, revolucionária, que é tradicional e moderna ao mesmo tempo. Vale ressaltar que muitos cantores dessa MPB eram contra o regime militar também, e criticavam bastante essa ordem vigente.

Como conclusão, esse capítulo tem a intenção de servir para entender como era o campo artístico de esquerda, especificamente da música brasileira, e seus vários grupos que por sua vez eram diferente um dos outros, como é o caso da tradicional música popular brasileira, os tropicalistas e a MPB, que se diferenciavam também por conta da modernização estéticas e suas músicas que se deve a consagração mercadológica, mas ambos os grupos tinham integrantes de grandes nomes que queriam a mesma coisa, a derrubada dos militares do poder. No próximo capítulo será trabalhado como funcionava a censura sobre esses artistas e algumas das músicas, com linguagens metafóricas, desses artistas de esquerda que eram contra os militares.

## Capítulo 2

### Órgãos de repressão, linguagem metafórica na música engajada e censura a música negra.

Nesse segundo capítulo, será trabalhado como funcionavam os órgãos de repressão aos músicos de esquerda que eram contra o regime militar. Será trabalhado num segundo momento as letras das músicas desses artistas de esquerda e por quais motivos foram censuradas, se foi uma acusação de comunismo, imoralidade ou de críticas diretas ao regime. Para fazer essa análise das músicas será utilizado documentos da censura encontrados no *website* do Arquivo Nacional. Nesse capítulo serão utilizadas as obras de Alberto Moby e Carlos Fico como bibliografias principais para entender esses aparatos repressivos principalmente após o AI-5. No último tópico desse capítulo vai ser trabalhado sobre a repressão a música negra como por exemplo o Samba. Isso deixará o leitor mais situado de como funcionava essa censura as músicas desses cantores de esquerda e como esses cantores faziam para driblar essa censura.

#### 2.1 Aparato repressivo

Para o entendimento desse aparato repressivo, vale ressaltar que essa repressão era formada pela combinação de produção de informação, vigilância e repressão a cargo das Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS), e do Centro de Operações de Defesa Interna – Destacamento de Operações e Informações (DOI-CODI). Carlos Fico na sua obra *Como eles agiam* tenta entender esse aparato repressivo do regime militar através de dois personagens jornalistas que denunciavam esse regime militar, Carlos Heitor Cony e Marcio Moreira Alves. Os militares se baseavam no discurso de anticomunismo e do discurso de anticorrupção para repreender e censurar pessoas, jornais, músicas, dentre outros campos que criticavam o regime militar. A “operação limpeza” feita por esse grupo de militares, chamada de linha dura <sup>2</sup>, era um grupo de repressão que, segundo Fico, a partir do AI-5, se transformou em um “sistema” de segurança e vigilância. É tentando

---

<sup>2</sup> Vale ressaltar que Fico questiona, com base na historiografia e documentação, a ideia de linha dura e moderados a partir da constatação que o sistema de vigilância e segurança já existe desde o início do regime militar. Por tanto o autor quebra com a questão de “Ditabranda”.

fugir desse aparato repressivo que artistas escreviam críticas ao regime de uma forma truncada de se entender e, segundo Carlos Fico, esses agentes da repressão nem sempre percebiam o que estavam nas entrelinhas das músicas desses artistas e isso, muitas vezes, geravam críticas irônicas a esses órgãos de espionagem militares.

Assim como Carlos Fico, já citado acima, Moby, na obra *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*, fala que a música popular brasileira, gera especialmente nos períodos autoritários da ditadura, formas de resistência por parte dos compositores, ainda que sobre a pressão e a censura do regime militar. Segundo Moby, durante o regime militar o Estado pôde ter sob seu controle todos os meios de comunicação e, no entanto, por contar com a indústria da comunicação como aliada e, por outro lado, por não ter um projeto de propaganda claramente definido, não se utilizou, senão de maneira desorganizada, dos meios de comunicação para divulgar sua proposta política. Para Moby, assim como boa parte da historiografia que fala sobre o período, o regime militar sobreviveu apenas do silêncio, ou seja, silenciando aqueles que expressavam ideias contra o regime, com isso formando uma resistência.

Após essa breve explicação de como funcionava o aparato repressivo, cabe aqui agora fazer uma análise mais detalhada desses aparatos repressivos. Carlos Fico, na sua obra *Como eles agiam*, de 2001, vai mostrar um dos mais temidos feitos dos militares que foi a criação de um Sistema de Informações e Segurança, ou seja, um conjunto de órgãos encarregados de fazer espionagem e reprimir os brasileiros considerados “subversivos” aquela ordem que os militares queriam instaurar. Dentro desse sistema de informações e segurança que combatiam a “subversão”, Carlos Fico chama atenção para três órgãos importantes desse sistema. O primeiro seria o Sistema Nacional de Informação (SNI), que seria o sistema de espionagem da Ditadura Militar. Segundo órgão seria o Sistema de Segurança Interna, que era a polícia política responsáveis por prisões arbitrárias, torturas e execuções, que seriam os temidos órgãos DOI-CODE e DOPS já citados a cima. E terceiro órgão seria o Sistema CGI, Comissão Geral de Investigação.

Percebe-se que, dentre esses “subversivos” para os militares, além de vários outros grupos que eram contra a Ditadura, encontra-se os músicos de esquerda que eram contra esse regime militar e por conta de serem contra o regime militar, os militares caracterizavam esses músicos como “subversivos”. Esses músicos, foram um dos alvos dessa repressão da Ditadura, como já foi falado anteriormente, tiveram várias de suas músicas censuradas e muitas vezes tiveram que usar uma linguagem mais truncada para poderem passar, ou seja, driblar esses órgãos de censura e informações, para que suas

músicas pudessem rodar pelo país. Nota-se que Carlos Fico, assim como René Dreifuss, autor trabalhado no primeiro capítulo, é adepto ao conceito de uma elite civil da sociedade brasileira participava e ajudava os militares. É importante ressaltar que mais da metade dos integrantes que faziam parte do SNI eram civis, isso mostra mais uma vez que existiu a participação dessa elite civil no golpe de 1964 e durante todo o período da Ditadura brasileira. Vale destacar que o SNI foi criado pelos militares logo após o golpe de 1964, mas foi a partir do final da década de 1960, principalmente após o AI-5, que os militares começaram usar esse tipo de espionagem, treinar pessoas especializadas no campo da censura da imprensa e das atividades artísticas culturais como por exemplo a censura aos cantores de esquerda da música popular brasileira naquele período. Vale destacar também que dentro do próprio SNI existiam vários outros órgãos que trabalhavam em diferentes esferas da sociedade, como por exemplo o SISNE que foi criado em 1970. A Operação Bandeirantes, que Fico também mostra em sua obra, seria que alguns empresários faziam doações, financiavam esse sistema de repressão. Essa Operação Bandeirante mostra que civis da elite brasileira estão participando ativamente desse sistema de repressão.

Segundo Carlos Fico, vale ressaltar, uma questão que o autor chama atenção que é a noção do que seria uma “guerra revolucionária”. Para Fico:

“A noção de “guerra revolucionária” ou “guerra interna” pressupunha que alguns brasileiros fossem “inimigos de guerra” do regime: ora, contra o inimigo, todas as armas deveriam ser utilizadas, inclusive as de efeito moral ou psicológicos. Assim, saber detalhes sobre a vida sexual de alguém era inútil, como informação, para as decisões governamentais, mas poderia ser essencial para atividades clandestinas de espionagem do sistema, que poderia- como efetivamente fez- lançar mão de tais dados para desqualificar o “inimigo”. (FICO, 2001. p.76)

Essa seria a lógica de uma guerra revolucionária para os militares segundo Carlos Fico. Essa lógica mostra claramente que a maior função desses órgãos de espionagem era “silenciar” quem passava ideias contra o regime militar, como os cantores de esquerda do período e esse silêncio poderia ser feita de várias formas terríveis.

Pode-se notar, Carlos Fico mostra em sua obra, existia dois ramos de atividades no SNI, “a informação, propriamente, e a contra-informações, isto é, a tentativa de neutralizar as atividades dos inimigos” (Fico, 2001. p.80). Essa contra informação seria

o que foi dito no parágrafo anterior. É nesse aspecto que entra a questão principal desse trabalho, que é ver e analisar como os cantores e compositores que eram tidos como um dos “inimigos” da Ditadura faziam para driblar essa tentativa dos militares de neutralizar seus opositores como esses músicos. Esses órgãos de investigação e informações, principalmente o SNI, supervisionava e coordenava as atividades de informações em todo território nacional. Esses órgãos passavam informações todas as semanas para o presidente-ditador sobre diversos assuntos, políticos, econômicos, subversivos e outros, como Carlos Fico mostra em sua obra.

Por fim, para terminar o argumento sobre os órgãos de repressão baseado na obra de Carlos Fico, vale ressaltar que, segundo o autor, “esses agentes de investigações tinham técnicas de trabalho capazes de gerar culpados em quantidade compatível com o forte sentimento anticomunista de que estavam tomados”. (Fico, 2001. p.100). São nessas técnicas que aparecem os abusos desses agentes para como por exemplo os músicos que eram contra esse regime, um desses cantores e compositores seria o famoso Chico Buarque, que como veremos com Alberto Moby, Chico seria um dos artistas mais censurados e tinham músicas do autor que era censurada pelo simples fato de terem seu nome. Outra forma corriqueira de incriminar os músicos, além de serem acusados de comunistas, era serem acusados de subversivos e acusarem a imoralidade em suas músicas. Vale ressaltar que rodas de samba ou outros tipos de encontros que na época eram ilegais aos olhos dos militares, eram denunciados por pessoas comuns que eram a favor dos militares e que denunciavam os participantes desses encontros para esses órgãos de censura. Bezerra da Silva faz críticas a essas pessoas, essa crítica pode ser notada na sua música “Osso Duro” de 1981 já quase no final do regime militar.

Como se pode notar, como Carlos Fico mostra, no regime militar brasileiro, esses órgãos não se limitaram apenas ao reconhecimento de informações estratégicas, mas integraram, a partir desses sistemas de informações, o sistema repressivo da Ditadura brasileira. A partir disso, essas informações desses agentes passaram para órgãos mais repressores, torturadores como DOI-CODI, já citado no início desse capítulo. Eram nesses centros de operações militares que os músicos, que eram tidos como subversivos para os militares, eram interrogados pelos militares. Então, como pode-se notar, a censura no período da Ditadura era impedir a divulgação de notícias, músicas, comentários contrários ao regime e suas instituições. Os assuntos censurados variavam, os músicos por exemplo poderiam ser acusados de comunistas, imorais, subversivos a ordem, ou até mesmo pelo simples fato de serem e expressarem uma cultura negra em suas músicas.

Em relação a repressão e censura a música negra, será trabalhado no último tópico desse segundo capítulo.

Após essa explicação de como funcionava os órgãos de censura e repressão da Ditadura, vale aqui entrar e tentar entender como era a censura e repressão aos músicos do período mais profundamente. Para tal explicação será usada a obra *Sinal Fechado* de Alberto Moby. Segundo Alberto Moby, em sua obra, pode-se notar que a censura à imprensa e as artes vem desde o Estado Novo, ou seja, desde as décadas de 1920 e 1930. Mas, como se pode notar, essa censura na Ditadura talvez tenha sido mais rígida, principalmente após a criação do AI-5 em 1968. Moby mostra também que foi no período de 1973 e 1974 que a censura e repressão ficou muito mais forte e rígida para com os artistas de esquerda que eram contra o regime militar.

Segundo Moby, na página 120 de sua obra, o autor fala que os artistas, por conta dessa censura forte, buscavam espaços mínimos de sobrevivência cultural camuflada sobre vários e multifacetados disfarces. Esses disfarces podem ser notados como a “linguagem da fresta”, ou uma linguagem metafórica que os artistas usavam para driblar a censura. Essa repressão e censura, como se pode notar, atingiu vários artistas de diversas maneiras, uns são exilados, outros presos, outros caçados. Como foi falado anteriormente, muitos dos músicos mais famosos já tinham suas músicas censuradas só por terem seu nome, como foi o caso de Chico Buarque, um dos maiores compositores de música popular brasileira. Uma das artimanhas que Chico Buarque para driblar essa censura foi usar um personagem criado por ele, o Julinho da Adelaide. Através desse pseudônimo, Chico Buarque conseguia fazer com que suas músicas passassem despercebidas pelos militares censores. Moby mostra que depois dessa história de Julinho da Adelaide, para mandar à música para ser analisada pelos órgãos censores tinha que ter CPF e carteira de identidade.

Vale ressaltar que Moby, na página 128, mostra que segundo Armando Pittigliani, um dos diretores geral da Phono 73, gravadora de música, fala que: “Os militares achavam que a gravadora estava cheia de comunistas (ele estava se referindo aos músicos), e os artistas nos viam como direitistas”. (Moby, p.128). Isso serve para mostrar um interessante impasse dessas gravadoras com os artistas e militares, pois ao mesmo tempo que essas gravadoras também censuravam esses músicos, não poderiam deixar de gravar as músicas desses artistas pois elas eram de grande sucesso entre o povo brasileiro e geravam uma grande venda e lucro para essas empresas. Isso mostra também a influência de um mercado advindo da grande indústria cultural do período.

É importante ressaltar que obviamente Chico Buarque não era o único “maldito” perseguido pelos militares. Moby mostra que Milton Nascimento, um dos vários artistas censurados, teve que substituir várias letras de suas músicas por “lalalás” para passar pela censura. Interessante mostrar que mesmo com esse aparato repressivo no calcanhar desses artistas, eles não paravam de compor e, como Moby mostra, os músicos acabam evoluindo e aprendendo a driblar tal censura. Milton Nascimento se tornaria um dos primeiros artistas a usar essa forma de “linguagem da fresta” para fugir da censura.

Como foi mostrado, os militares dominavam os diversos meios de comunicação e notícias do Brasil naquele período. Por conta disso muitas vezes as rádios, um dos meios de comunicação mais forte, recebiam informações para não tocarem as músicas desses artistas de esquerda que eram contra o regime. A música “Comportamento Geral” de Gonzaguinha é uma dessas músicas que foram proibidas de tocarem em rádios nacionais mesmo com seu grande sucesso em 1973 e, por conta dessa música, o cantor foi “convidado” a prestar esclarecimento ao DOPS, como mostra Moby. Por fim, o que podemos notar com Moby é que os compositores não simplesmente mudavam a letra de suas músicas para passarem na censura, eles refaziam as letras para que, mesmo com a censura, transmitissem a mesma mensagem inicial que esses cantores de esquerda queriam passar. Após mostrar como funcionavam o aparato repressivo com Carlos Fico e entender como funcionava a censura a música popular, cabe agora fazer uma análise de algumas músicas importantes, o tema que essas músicas e como elas conseguiram fugir da censura.

## **2.2 Música e suas metáforas.**

Nesse tópico do capítulo dois desse trabalho serão mostradas e analisadas as canções com suas diferentes metáforas de diversos músicos do período que eram contra a Ditadura. Antes de analisar as músicas vale aqui falar o que seria uma linguagem metafórica. Tomando emprestado às definições das figuras de linguagem da língua portuguesa, a linguagem metafórica consiste na conotação, ou seja, uma linguagem que se difere da linguagem literal. Esse tipo de linguagem foge da denotação, que é uma linguagem real, que não precisa que o leitor faça inferências para compreender o que está sendo dito. Assim, os termos metafóricos surgem em outro plano, o plano das abstrações, sendo uma linguagem mais complexa e de difícil interpretação. Essa linguagem se apresenta sempre em textos literários, mas também é o que se pode perceber em músicas

de cantores e compositores como Gilberto Gil e Caetano Veloso durante o período da repressão da ditadura civil-militar.

Dito isso, segundo Alberto Moby, na mesma obra citada acima fala que:

“Para burlar a censura, os compositores se viam obrigados a enveredar pelos caminhos do chamado desbunde... Ou na linguagem da “fresta” (expressão cunhada por Gilberto Vasconcellos para as letras cujo sentido estava não dito, mas no interdito, nas entrelinhas)”. (Moby, 2007. p.150).

O que se pode notar é que essa linguagem da fresta é exatamente essa linguagem metafórica de diferente esquema literário que muda as palavras, para driblar a censura, mas que não perde o sentido da mensagem contra a Ditadura que os compositores de esquerda queriam passar.

Cabe agora fazer análise de alguma dessas músicas. Percebe-se que existiam várias outras canções além das que já foram analisadas nesse trabalho como a música “Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré que provoca, incitava uma marcha de revolução contra a ditadura. Como foi falado anteriormente, essa canção foi lançada por Vandré em 1968, ficou em segundo lugar no festival da canção do mesmo ano e foi uma música que fez bastante sucesso entre classe estudantil daquele período. Percebe-se que logo após o lançamento dessa canção, os militares instauraram o AI-5 e começaram caçar Geraldo Vandré que conseguiu fugir dos militares com a ajuda de amigos políticos e foi se exilar no exterior. Bem, uma outra música que fala e tenta provocar uma revolução contra os militares é “Divino Maravilhoso” de Caetano Veloso que foi lançada em 1969. Nessa música, Caetano fala:

“É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte/  
Atenção para estrofe e pro refrão/ Pro palavrão, para a palavra de  
ordem/ Atenção para o samba exaltação/ Atenção/ Tudo é perigoso/  
Tudo é divino maravilhoso.”

Nesse trecho da música de Caetano, nota-se que o cantor faz uma metáfora para passeata, uma revolução contra os militares. Quando o cantor fala “Atenção para estrofe e pro refrão”, que seria uma palavra de ordem, ele está se referindo a uma revolução

cantada, ou seja, que as pessoas vão para a rua e cantar as palavras de ordem e se expressar sem temer a morte pelos militares. Uma outra música que se refere a revolução é a música “Olê, olá” de Chico Buarque, publicada em 1966. Quando o cantor fala: “ Não chore ainda não, que eu tenho a impressão/ que o Samba vem aí/ É um samba tão imenso que as vezes penso/ que o próprio tempo vai parar de ouvir”. Nessa parte de sua música, Chico Buarque ainda se encontra bastante confiante de que os movimentos populares de revolução contra a Ditadura vão conseguir derrubar tal regime. Em uma outra parte dessa música o autor fala: “Eu sei que o violão está fraco, está rouco/ Mas a minha voz não cansou de chamar.” Nesse trecho o autor se refere a grande censura que perseguia ele, e que mesmo com essa censura Chico não iria parar de produzir suas músicas. Outra música de Chico que fala sobre a resistência ao regime militar é a canção “Roda Viva”, de 1968. Uma outra música que vale ressaltar é “Sinal Fechado” de Paulinho da Viola lançada em 1969. Na música “sinal fechado”, Paulinho da Viola mostra um diálogo do que parece ser dele cantor com uma democracia que no período da ditadura não existia, mas que tinha a esperança de que essa democracia aparecesse no cenário brasileiro futuramente. No primeiro verso de sua música, Paulinho da Viola fala isso:

(democracia)“Olá, como vai?/ (Paulinho)Eu vou indo e você, tudo bem?/ (democracia) Tudo bem eu vou indo correndo/ (democracia) Pegar meu lugar no futuro, e você?/ (Paulinho) Tudo bem, eu vou indo em busca/ (Paulinho) De um sono tranquilo, quem sabe.../ Quanto tempo... pois é.../ quanto tempo.

Como é possível perceber, o nome da música pode ter inspirado o autor Alberto Moby a escrever sua obra que tem o mesmo nome da música de Paulinho, obra essa que já foi citada antes. Vale ressaltar o último verso dessa música de Paulinho: “Pra semana/ O sinal.../ Eu espero você/ Vai abrir.../ Por favor, não esqueça/ Adeus...”. Como pode-se ver nesse verso, Paulinho fala que o sinal vai abrir, ou seja, mantendo e acreditando que num futuro não muito distante, a censura e o Estado autoritário dos militares iria cair e assim a democracia poderia se instaurar novamente no Brasil. Vale ressaltar que Paulinho da Viola teve várias de suas músicas, no seu LP de 1971, censuradas por falarem da figurado do malandro que era muito comum em sambas cariocas. Essa exaltação da figura do malandro, que passou muito tempo sendo a figura de sambistas cariocas, era mal vista por estados autoritários desde o Estado Novo e como é perceptível, ficou altamente

proibida a exaltação da figura do malandro em músicas populares na Ditadura. Para os militares esse tipo de exaltação era o clima marginal do samba, por isso a proibição de tal figura.

Em relação a censura a homossexualidade podemos destacar aqui duas músicas. Na música “Eu quero é botar meu bloco na rua” de Sergio Sampaio, de 1972, o cantor fala da liberdade sexual contra a ditadura. Pode-se perceber isso em toda sua música:

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 boqueira.  
E que Durango Kid quase me pegou.

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, 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.

No primeiro verso de sua música, Sergio Sampaio faz críticas a quem dizia que ele, por conta da censura muito forte dos militares, tinha se escondido por ser homossexual e não ter demonstrado nenhuma resistência. No segundo verso Sergio Sampaio continua criticando quem dizia que ele ficou calado após o AI-5 e, na sua última frase desse

segundo verso Sergio fala de “Durango Kid”, que seria um personagem, cowboy, fictício de quadrinhos que fez grande sucesso no Brasil naquele período e que é citado em algumas músicas de cantores brasileiros como por exemplo nas músicas de Raúl Seixas, que será analisado nesse trabalho mais à frente. Por fim, a resposta de Sergio aos seus críticos e a crítica dele militares aparece no refrão de sua música que seria o terceiro verso onde o cantor fala: “Eu quero é botar meu bloco na rua”. O Bloco que Sérgio está se referindo é aos Homossexuais, grupo na qual Sérgio se encontrava, que no período da Ditadura sofria muito com a repressão e censura por parte dos militares. Uma outra canção que acabou sendo censurada por conta de se tratar de um relacionamento entre duas mulheres foi a música “ Bárbara” de Chico Buarque. Essa canção de Chico, que seria uma das músicas que fez parte da peça *Calabar* que foi altamente censurada pelos militares, se trata de um relacionamento Homossexual entre duas mulheres, “Anna de Amsterdam” e “Bárbara”, ambas são canções de Chico Buarque. Alberto Moby fala que a música foi censurada pelo fato de chico ter colocado a palavra “duas”, pois sugeria um relacionamento homossexual entre as mulheres e isso era inaceitável para os militares. “Bárbara” seria viúva de “Calabar”, peça citada acima de Chico Buarque e Ruy Guerra. Pode-se perceber esse relacionamento em alguns versos da música de Chico, como por exemplo no segundo verso onde Bárbara fala meio angustiada por ter perdido o marido:

“O meu destino é caminhar assim/ Desesperada e nua/ Sabendo que no fim da noite serei tua”. Anna de Amsterdam responde: “Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva/ Acumulando de prazeres teu leite de viúva”.

No quarto verso também é possível notar esse relacionamento:

“Vamos ceder enfim à tentação/ Das nossas bocas cruas/ E mergulhar no poço escuro de nós duas/ Vamos viver agonizando uma paixão vadia/ Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia”.

Agora será analisado músicas de críticas a política e as medidas econômicas dos militares. Na música “Mosca na Sopa” de Raul Seixas, lançada em 1973, um dos mais críticos a Ditadura e um dos cantores que foi torturado, não apenas censurado pelos militares, faz alusão aos que seriam os “subversivos” da ordem para os militares que seriam a “mosca” que não deixava os militares nem as elites que apoiavam o golpe ficar

com a “sopa”, ou seja, os únicos a ganharem lucros, deixando de lado obviamente a maioria da população brasileira. Vale ressaltar que, como já foi dito antes, o Brasil, naquele período vivia uma grande crise econômica e uma das principais medidas que os militares que estavam no poder tomaram foi buscar recursos ao capital estrangeiro, tanto dos EUA como na Europa, e a redução do salário operariado e camponês com a ideia de “fazer o bolo crescer” para depois dividir pelas diferentes classes e grupos brasileiros. Mas, na verdade, não foi bem assim que aconteceu, pois o “bolo” nunca foi repartido e esse “aumento” na economia brasileira só foi para as elites, que faziam parte do IPES e para os militares. Por isso Raul Seixas em sua música citada acima fala: “Eu sou a mosca/ que pousou em sua sopa/ eu sou a mosca/ que pintou pra lhe abusar”. Apesar desse trabalho não ser focado nas estéticas instrumentalistas das músicas, pode-se perceber que Raul usa instrumentos que seriam usados e ligados a cultura do campo, de classes mais baixas da sociedade brasileira justamente para mostrar que a “mosca” seriam essas classes que protestavam e faziam zumbidos nos ouvidos dos militares e dessa elite civil brasileira.

No quinto verso de sua música Raul Seixas faz referência aos órgãos de repressão e censura, o cantor fala: “E não adianta/ Vir me dedetizar/ Pois nem o DDT/ Pode assim me exterminar/ Porque você mata uma/ E vem outra em meu lugar”. Aqui Raul mostra claramente uma resistência aos órgãos de repressão e censura que tentavam calar, torturar, os críticos ao regime, como por exemplo ele mesmo, e que mesmo com essa linha dura dos militares nunca iriam deixar de existir resistentes ao regime militar nem as medidas econômicas dos mesmos e dessa elite brasileira. Em uma outra música de Raul Seixas, “Ouro de tolo”, também de 1973, o cantor faz críticas ao que seria o “bom cidadão” para os militares, ou seja, aquele que sempre fazia seu trabalho, calado, mesmo vendo a situação política e econômica do país. Percebe-se essa crítica de Raul Seixas em toda sua música, mas vale ressaltar aqui o terceiro verso que já é bastante significativo:

“Eu devia estar contente/ E satisfeito/ Por morar em Ipanema/ Depois de ter passado fome/ Por dois anos/ Aqui na Cidade Maravilhosa.”

Por fim, uma outra música que além de fazer críticas a questão da censura, faz também críticas a questão econômica, é a canção “Cálice” de Chico Buarque, que seria interpretada no festival de música de 1973 por Chico e Gilberto Gil, mas foram censurados e proibidos de cantarem a música no festival. A música só pode ser lançada em 1978. Nessa música, Chico Buarque, além de fazer uma crítica a censura o sufocava

faz críticas também a corrupção do governo militar assim como Raul Seixas na música “Mosca na Sopa”. No sétimo verso de sua música, Chico Buarque fala, “De muito gorda a porca já não anda...”. Cabe aqui ressaltar mais uma vez a ideia de “fazer o bolo crescer” para a economia brasileira sair da crise, se encaixa perfeitamente nessa parte da música de Chico, pois, como foi falado antes, após “engordarem a porca” ou “fazerem o bolo crescer”, as classes baixas da população continuaram sofrendo, pois a “sopa”, também fazendo referência a música de Raul, nem o “bolo” foram repartidos para toda a população brasileira e que só restava aos que ficaram na margem protestar e fazer resistência contra o regime militar.

### **2.3. Censura a música negra.**

Nesse tópico do segundo capítulo será trabalhado, através da obra *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*, dissertação de mestrado do autor Lucas Pedretti defendida em fevereiro de 2018, a repressão aos bailes negros no período da ditadura civil-militar e a censura a música negra, que para os militares os movimentos negros que exaltavam a desigualdade racial, que é tão grande no Brasil, causavam ódio e desordem na sociedade brasileira.

A Ditadura militar queria manter o mito da “democracia racial”, coisa que nunca existiu no Brasil. Por conta disso os militares se voltaram contra aqueles que pregavam uma desigualdade social e racial no país. Para um melhor aprofundamento do tema e deixar o leitor situado de como e porque os militares eram contra as manifestações culturais, principalmente no campo da música que é o objeto desse trabalho, será utilizado o segundo capítulo “Dançando sob a mira do DOPS”, da dissertação de mestrado de Lucas Pedretti.

Percebe-se que os militares temiam a ideia de caos social por acharem que esses movimentos negros causavam uma oposição entre pessoas brancas e negras no Brasil. Segundo Pedretti, tomando como base uma carta do delegado de polícia da ditadura Antônio Viçoso, fala que as preocupações dos militares com esses “movimentos” negros passavam por três principais pontos. O primeiro ponto seria a ameaça à “harmonia entre os brasileiros”, isso nos mostra que para os militares existia uma “harmonia” entre as diferentes classes e raças brasileiras, e o que os militares queriam era que a população negra da sociedade brasileira não se manifestasse, pois para os militares não existiria

nenhum preconceito racista no Brasil. O segundo ponto que Pedretti destaca é a possibilidade da vinda de “americanos pretos” para o Brasil. Nesse segundo ponto que Pedretti destacou da carta do delegado de polícia da ditadura é que os militares deveriam tomar providências em relação a essa imigração de negros norte-americanos para o Brasil. Vale ressaltar que naquele período da década de 1960 e 1970 os movimentos negros contra a desigualdade racial nos Estados Unidos estavam muito fortes e, por conta disso, os militares brasileiros teriam medo de que esses grupos que vinham dos EUA trouxessem com eles essa ideologia de luta racial e com isso causar uma “desarmonia” entre as raças brasileiras. O terceiro e último ponto que Pedretti destaca da carta do delegado de polícia é “a possibilidade de constituição de um “grupo também político”, ou seja, os militares viam que esses movimentos negros poderiam se transformar em um grupo político bastante forte. Assim, o regime deveria tomar providências contra esses grupos e movimentos negros como o “Black Rio” que eram inspirados pelo grupo “Black Panthers” dos EUA. Por conta do crescimento desses movimentos negros, os órgãos de repressão e espionagem (SNI), começaram a censurar músicas que falavam sobre as diferenças e preconceitos que a sociedade negra brasileira sofria (PEDRETTI, p. 86). Vale ressaltar que a repressão a cultura negra no Brasil vem desde muito antes da ditadura civil-militar, é possível perceber isso por exemplo no período do Estado Novo, principalmente na questão do Samba, onde muitas rodas de samba e cantores do gênero musical, que na sua maioria eram negros, sofriam agressão da policial estatal.

No período do regime militar brasileiro pode-se destacar algumas músicas e cantores que criticavam através de suas músicas a desigualdade racial ao negro. Um dos principais representantes desse grupo foi Tony Tornado, que foi campeão junto com o Trio Ternura do Festival Internacional da Canção em 1970, com a canção BR-3. Por conta de sua ligação com a música Soul, que veremos mais à frente que será um gênero bastante investigado pelos militares, Tony Tornado seria um dos grandes perseguidos e censurados dos órgãos de repressão da ditadura. Uma outra música censurada pelos militares racistas foi “O Mestre-Sala dos Mares” da autoria de João Bosco e Aldir Blanc, lançada na década de 1970. Como pode-se notar analisando a música, ela se refere a João Candido um militar negro da marinha brasileira que ficou conhecido também como “Almirante Negro”, foi também um líder da Revolta da Chibata, em 1910, quando os marinheiros negros se rebelaram contra a “chibata”, castigos que os negros e mulatos sofriam na marinha brasileira do período, como nos tempos de escravidão. Alberto Moby cita uma entrevista

do próprio Aldir Blanc que fala sobre quando ele foi depor sobre a sua música aos militares, Aldir fala: “Eu havia sido atropelado, não pelas piadinhas tipo tiziu, pudim de asfalto etc., mas pelo panzer do racismo nazideológico oficial” (MOBY, P. 138). Como pode-se perceber com base nesse depoimento de Aldir Blanc, existia sim muito preconceito racial por parte dos militares no período da ditadura e que os movimentos negros liderados por Tony Tornado era sim uma luta válida contra o preconceito racial aos negros no Brasil. Vale ressaltar que o título da música “O mestre-sala dos mares” já foi uma tentativa de ludibriar os órgãos de censura dos militares, pois primeiramente o título da música era Almirante Negro, que os militares censuraram porque para eles um negro nunca poderia chegar a um cargo tão alto na hierarquia militar. Logicamente, Aldir Blanc se utilizou da linguagem metafórica na sua canção para que ela passasse pela censura, mas não perdesse total sentido e com isso passar a mensagem que inicialmente ele queria passar, que era uma crítica aos preconceitos raciais da época exaltando um grande militar negro, João Cândido.

Vale aqui mostrar uma outra passagem bastante marcante da dissertação de Pedretti, onde o autor cita o colunista Ibrahim Sued que fala:

“As autoridades estão atentas a esse movimento (se referindo ao movimento Black liderado por Gerson King Kombo e Tony Tornado). E mais: no Brasil não existe racismo. Existem as pessoas que alcançam posições mais elevadas e outras menos. Nos espetáculos (se referindo aos bailes Black) os negros aproveitam a oportunidade para a agitação, jogando negros contra brancos e fazendo uma preleção para o domínio da raça no Brasil...”. (PEDRETTI, 92)

O que se pode notar com base nesse trecho é que pessoas mais conservadoras e de direita, assim como os militares, acreditavam realmente que o movimento Black seria racista e preconceituoso, que queria dominar o Brasil, e com isso acabam negando a existência do preconceito aos negros e, com isso, os militares buscam censurar os movimentos culturais afro-brasileiras. Essa passagem do colunista Ibrahim Sued é melhor explicada por Pedretti:

“Torna-se evidente que, aos poucos, os órgãos de repressão foram deslocando o eixo de uma questão pontual para um rol mais amplo de ações enquadradas como “Racismo Negro”. Essa respondia a uma lógica dos agentes ditatoriais que pode ser explicitada, grosso modo, da seguinte maneira: no Brasil, reinaria uma democracia racial (para os militares), sendo a marca das relações raciais a harmonia entre negros e brancos. Portanto, como não existiria racismo no Brasil, quaisquer mobilizações que colocasse em debate o tema da discriminação contra negros ou promovessem a valorização da cultura negra gerariam, elas sim, um problema racial. Assim, segundo esse pensamento, os movimentos antirracistas e as associações culturais negras estavam criando o racismo no país. (Pedretti. P. 93).

Por fim, dito isso, esse último tópico desse segundo capítulo serve para mostrar que, além de censurar vários outros grupos, a censura foi bastante rígida também com as culturas negras no período da ditadura militar que através do seu discurso de “legalidade” tentava incriminar os grupos que lutavam pelos direitos da população negra no país como os verdadeiros racistas, logo passíveis de punição. E serve também para mostrar ao leitor que existia sim preconceito por parte dos militares, como vimos na música de Aldir Blanc e que existiam grupos fazendo resistência e protestos contra o racismo não só dos militares, mas de toda sociedade brasileira.

No próximo capítulo será trabalhado uma crítica aos revisionistas que buscavam em artistas que apoiavam a ditadura civil-militar, ou os cantores “cafonas” uma possível ditadura de esquerda, ou uma hegemonia da esquerda no campo musical e cultural brasileiro.

## Capítulo 3

### Cantores ufanistas e Revisionismo histórico

Tudo isso que foi mostrado até então nesse trabalho parece dar a impressão de que a esquerda era hegemônica no cenário cultural musical brasileiro no período da Ditadura Civil-Militar, mas, na verdade, pensar assim seria um equívoco, a esquerda não dominava o cenário musical brasileiro como veremos nesse capítulo. É possível notar que muitos outros cantores de direita que apoiavam a ditadura e tinham grande fama naquele período do regime militar. Dois principais autores que serão discutidos nesse capítulo, representam um debate importante na produção bibliográfica: Marcelo Ridenti em sua obra *Em busca do Povo brasileiro*, edição do ano 2000, afirma a existência de um mito, segundo o qual, a esquerda brasileira teria sido hegemônica no debate cultural brasileiro. Em direção oposta. Paulo César Araújo, em sua obra *Eu não sou cachorro, não*, edição de 2013, argumenta que a esquerda não apenas foi hegemônica no campo cultural, como conseguiu ainda abafar a experiência de cantores fundamentais no sentido da popularidade, como Odair José, Waldik Soriano, entre vários outros cantores que são considerados como “cafonas”, e que não estavam ligados à esquerda. Para a análise dos cantores desse capítulo, o debate trazido por Araújo será de grande utilidade, bem como a crítica realizada por Rômulo Mattos.

Para rebater esse tipo de revisionismo sobre a hegemonia da esquerda no campo cultural musical brasileiro o capítulo “Revisionismo histórico e música popular: a tentativa de reabilitação de Wilson Simonal na memória social”, da obra *A miséria da Historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*, escrito por Romulo Mattos, lançado em 2014, discute a trajetória de um desses cantores que apoiavam a Ditadura, Wilson Simonal, a fim de mostrar que Simonal não teria sido esquecido do cenário musical brasileiro do período porque a esquerda brasileira supostamente dominava a cultura, mas sim porque Simonal mandou torturar seu contador, Raphael Viviani.

Simonal foi um músico famoso na década de 1960, era associado a ditadura por conta do episódio no qual, ao desconfiar que seu contador o estava roubando, teria denunciado e mandado tortura-lo. É possível notar que Simonal era um personagem na música brasileira muito famoso até esse episódio. O auge de sua carreira se daria por volta de 1968-1969, quando o cantor, em termos de popularidade, poderia estar entre os três

mais famosos cantores do Brasil, atrás apenas de Roberto Carlos e Agnaldo Timóteo, considerado um dos cafonas por Paulo César Araújo que veremos mais à frente. Simonal tinha também uma carreira internacional muito forte, privilégio esse que poucos cantores brasileiros tinham. Vale ressaltar que Simonal, por ser negro e por ser bastante famoso na época, ele vira um dos maiores ídolos negros da América Latina naquele período.

A decadência de Simonal começa por volta de 1971, ano no qual ocorreu o episódio com Raphael Viviani. Simonal, um músico da indústria cultural, ao descobrir que estava indo a falência tentou colocar a culpa em seu contador, acusando-o de roubo. Essa história veio à público quando o torturado resolveu ir a imprensa e relatar o que lhe acontecera. Cabe destacar que seus torturadores eram homens da Ditadura Militar, como Márcio Borges, delegado da Ditadura e ao mesmo tempo era segurança particular de Simonal. Juntando os indícios, como pode-se notar na obra de Rômulo Mattos, percebe-se que Simonal tinha relação muito próxima com os militares.

Mattos mostra em seu artigo que em uma das entrevistas, após o escândalo de tortura de seu contador, Simonal em vez de negar a versão de Raphael Viviani, assim como os militares tentavam esconder o que faziam nas salas do DOPS, declarou que era amigo dos militares e por conta disso iria sair livre de tal acusação. Ou seja, Simonal não negou que mandou torturar seu contador e por ter amigos na ditadura iria conseguir escapar de uma possível condenação. Mas o que se pode observar com base na obra de Mattos é que após esse episódio a carreira de Simonal vai decaindo cada vez mais. Simonal começaria a ter fama de ser delator de artistas para a ditadura, e logo muitos músicos não queriam gravar mais canções com o artista, tornando sua carreira inviável depois disso. Nesse episódio, os militares por conta de sempre estarem trabalhando na lógica de uma “legalidade”, constantemente negando suas atrocidades como a tortura, condenaram Simonal, vendendo para a população a ideia de que eles eram contra a prática da tortura. Simonal então começa a ser vaiado em shows, programas de televisão não o convidavam mais para fazer apresentações, e logo, aquele artista que era possivelmente um dos três mais famosos do Brasil, virou uma decadência significativa.

O autor Rômulo Matos mostra também que o nome Wilson Simonal foi esquecido durante muito tempo pelo debate brasileiro e que só nos anos 1990 começou reaparecer a discussão sobre esse esquecimento. Uma dessas buscas pela reabilitação da memória de Simonal no cenário cultural musical brasileiro é notada no documentário “Ninguém sabe o duro que dei” lançado em 2009. Pode-se notar que esse documentário é uma peça de

propaganda a favor de Simonal, feito objetivamente no sentido de reabilitar Simonal na memória brasileira. Como pode-se perceber, os argumentos pelos quais a memória de Simonal estava tentando se reabilitar no cenário brasileiro estava ligado com esse revisionismo sobre a ditadura militar brasileira.<sup>3</sup>

Para esses revisionistas uma das possíveis causas da queda da carreira de Simonal seria o próprio sucesso do cantor que teria incomodado os críticos musicais. Isso segundo Romulo Mattos era um argumento frágil, pois muitos outros cantores de sucesso eram adorados pela crítica, como Chico Buarque. Como foi dito antes, Simonal era um cantor que estava muito dentro dessa lógica mercadológica da indústria cultural, ou seja, só queria vender seus discos e não se preocupava com o conteúdo das letras de suas músicas. Por conta de suas músicas serem excessivamente comerciais os críticos não gostariam delas. Os revisionistas argumentam também que um outro motivo da queda da carreira de Simonal teria sido o fato do cantor ser negro. Rômulo Mattos contradiz esse argumento, pois existiam grandes outros artistas negros que suas carreiras não decaíram, como Gilberto Gil e Milton Nascimento e que, mais uma vez falando, Simonal não teve sua carreira arruinada por ser negro, mas sim porque ele mandou torturar seu contador. Por fim uma outra ideia que esse revisionismo tenta passar era de que a atuação artística de Wilson Simonal não tinha a ver com as ideias dos militares, isso seria mais uma fragilidade desse revisionismo, pois na música “Brasil, Eu Fico” lançada em 1970, Wilson Simonal fala:

“Este é o meu Brasil/ Cheio de Riquezas mil/ Este é o meu Brasil/  
Futuro e progresso do ano 2000/ Quem não gostar e for do contra/ Que  
vá prá...”

Como pode-se perceber nesse trecho, Simonal vai sim ao encontro da propaganda evolucionista e nacionalista de “progresso” dos militares. A música é uma homenagem ao projeto “Brasil gigante”, típico da propaganda da ditadura, e ainda se torna mais significativa quando recordamos o *slogan* do regime: *Brasil, ame-o ou deixe-o*, e Simonal afirma: “Brasil, eu fico”. No trecho em que o cantor fala: “Quem não gostar vá prá...”

---

<sup>3</sup> Para mais informações sobre a decadência a da carreira de Simonal segundo esse revisionismo, ver página 213 do artigo de Mattos.

Simonal mostra claramente que era contra os que criticavam a Ditadura e isso apresenta um nacionalismo muito agressivo, assim como o dos militares. Recordamos que Rômulo Mattos analisa também diversas músicas de Simonal e mostra que claramente o cantor era associado e tinha relação com os militares. Isso tudo para dizer que não se podia negar o caráter político de Simonal e seu apoio ao regime. Por fim, para terminar esse argumento, percebe-se que isso seria uma “mistificação histórica”, como mostra Rômulo Mattos, que é baseado no revisionismo sobre a ditadura militar brasileira, ou seja, esse revisionismo manipula argumentos só para exaltarem, reescrevendo a memória em disputa. Por conta disso a história de Wilson Simonal é importante para esse trabalho, pois o autor é um dos grandes personagens exaltados pelo revisionismo.

### **3.1 Paulo César Araújo e os cantores “cafonas”.**

Assim como autores revisionistas tentaram resgatar a imagem de Wilson Simonal para o campo do debate social brasileiro e com isso tentando mostrar que a esquerda dominava o cenário musical brasileiro do período, Paulo Cesar Araújo, na sua obra *Eu não sou cachorro, não*, tenta resgatar a memória de outros cantores que são considerados como “cafonas” e, assim como os revisionistas, Araújo tenta mostrar que a esquerda dominava o campo cultural musical brasileiro do período do regime militar.

Cabe aqui agora fazer uma possível crítica a obra de Paulo Cesar Araújo, que mesmo trazendo novos personagens da música popular brasileira, os “cafonas”, que de alguma forma é importante para o debate, se alinha a muitas ideias do revisionismo. Araújo tenta mostrar que ao contrário do que artistas de esquerda e críticos da música brasileira no período da ditadura pensavam, os cantores “cafonas” também estavam em uma luta contra o regime militar e assim, através de suas músicas, faziam críticas ao regime como os cantores de esquerda que vimos nos capítulos anteriores. Esses cantores “cafonas” também foram censurados pelos órgãos militares do período. No entanto, se algumas músicas desses cantores “cafonas” faziam críticas ao regime militar e as desigualdades sociais do período, pode-se notar que em outras canções desses mesmos artistas faziam exaltação as medidas tomadas pelo regime militar. Esse é o caso, que veremos mais à frente, da dupla Don e Ravel.

Pode-se verificar esse argumento de Araújo na logo na introdução de sua obra, que talvez seja a parte mais problemática de seu trabalho, o autor fala:

“Quando relacionam produção musical e regime militar, os críticos, pesquisadores e historiadores da nossa música são pródigos em ressaltar a ação de combate e protesto empreendida por diversos compositores da MPB, que se valiam de metáforas, imagens truncadas e herméticas, com o objetivo de driblar a censura e manifestar o seu inconformismo com o quadro político-social vigente. O que estes analistas nunca ressaltam, ou simplesmente ignoram, é o papel de resistência desempenhado naquele mesmo período por artistas populares como Paulo Sérgio, Odair José, Benito di Paula e, não se surpreenda, a dupla Don e Ravel”. (Araújo, 2013. P16).

O que se pode notar nesse trecho da obra de Araújo é que o autor tenta mostrar a importância das músicas desses cantores “cafonas” que também fizeram resistência frente regime militar. Porém, no caso da dupla Dom e Ravel, que Araújo acaba de alguma forma defendendo a dupla, fizeram músicas ufanistas que exaltavam a ditadura. Um exemplo é a canção “Você também é responsável” de 1969, e “Eu te amo, meu Brasil” lançada em 1970.

Na música “Eu te amo, meu Brasil” é possível perceber em toda a letra da música o caráter de exaltação das supostas belezas do Brasil daquela época. Lembramos que naquele período da década de 1970 o regime militar já havia instaurado o Ato Institucional número 5 (AI-5) em 1968, e com isso muitos presos políticos, torturas, censuras arbitrárias eram vistas no cenário político e social brasileiro. No trecho:

“ Eu te amo, meu Brasil, eu te amo/ Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil/ Eu te amo, meu Brasil, eu te amo/ Ninguém segura a juventude do Brasil”.

É possível perceber claramente o caráter ufanista da música da dupla. Em outro trecho que talvez seja mais problemático, a dupla mostra o seguinte:

“As tardes do Brasil são mais douradas/ Lá lá lá lá/ Mulatas brotam cheias de calor/ Lá lá lá lá/ A mão de Deus abençoou/ eu vou ficar aqui, porque existe amor”.

Além do caráter sexistas, quando a dupla fala das mulheres mulatas como objeto sexual, no trecho “eu vou ficar aqui, porque existe amor”, é possível perceber esse ufanismo da dupla pois, como vimos e é entendido, naquele período já eram conhecidas as atrocidades, torturas e mortes cometidas pelos militares, e isso mostra que no Brasil naquele período não existia tanto amor quanto a dupla exalta em sua música.

Vale ressaltar que, como mostra Alberto Moby em sua obra *Sinal Fechado*, a dupla Don e Ravel teria composto a música “Eu te amo, meu Brasil” afim realmente de conseguirem lucro com a música, o que realmente aconteceu, considerando que os cantores ficaram muito famosos após essa música. Pode-se fazer uma relação da dupla Don e Ravel com a trajetória de Wilson Simonal que também fazia músicas de caráter ufanistas apenas para vender e ganhar mais dinheiro. Percebe-se que esses cantores citados acima faziam músicas para vender. Araújo tanta mostrar que a dupla também fazia críticas a ditadura isso é possível notar no capítulo “Um grande açoitando o pequeno”, na qual o autor fala da dupla Don e Ravel. O autor discute algumas músicas nas quais a dupla Don e Ravel, principalmente em 1974, compuseram músicas de cunho crítico as desigualdades sociais brasileiras, porém, como foi analisado, faziam músicas ufanistas a favor do regime militar.

Voltando a introdução e aos argumentos da obra de Paulo Cesar de Araújo:

“...é possível dizer que artistas como Chico Buarque e Milton Nascimento tinham o seu público entre os habitantes da “Bélgica”, enquanto que os cantores “cafonas” eram ouvidos e admirados pela imensa maioria da população da “Índia”. (Araújo. P.20, 2013)

Nesse trecho, Paulo Cesar faz referência ao conceito de “Belíndia” do economista Edmar Bacha. Paulo Cesar usa esse conceito para explicar a ideia de dois “Brasis”, um seria da classe média e elite, que seriam segundo o conceito moradores da “Bélgica”, e o outro composto pela classe média baixa, que era a maioria da população brasileira, e seriam a população da “Índia”. Pode-se notar quando Araújo se refere aos cantores como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, ou seja, cantores de esquerda que eram contra o regime militar, tinham o seu público alvo somente a camada média e elite brasileira, porém, notando o sucesso e a venda de discos desses cantores naquele período, percebe-se que esses músicos faziam bastante sucesso também entre as classes mais baixas da população brasileira.

Percebe-se que assim como os Revisionistas, Paulo Cesar tenta buscar uma memória da música “cafona” que foi esquecida no debate brasileiro, que segundo o autor e os revisionistas, teria sido esquecida por conta da “dominação” da esquerda no cenário cultural musical brasileiro do período da ditadura militar. Esse argumento, como foi falado antes, é bastante contestado como vimos com a obra de Rômulo Matos pois, é perceptível que a esquerda não dominava o campo musical brasileiro da época. Isso é fácil perceber quando se olha para quem são os donos das empresas e das grandes gravadoras da época, pois, como discutimos no capítulo anterior, essas empresas eram de cunho conservador e produziam não só música de esquerda, mas também de direita.

No início do capítulo “Como uma sonda em Marte” (Araújo. P.34, 2013), Paulo Cesar Araújo fala que a ditadura militar brasileira só se oficializou após o AI-5. Percebe-se que esse argumento também é uma visão do Revisionismo e a mostra aquela ideia de “Ditabranda”. Ou seja, até 1968 a Ditadura Militar do Brasil teria sido branda, coisa que também não é verdade, pois logo após a tomada do poder os militares já instauravam no Brasil um terrorismo de Estado, torturas, não existia eleições para presidente. Por conta disso não é correto falar que a ditadura só se oficializou após o AI-5.

Um outro argumento de Araújo que pode ser contestado se encontra no seguinte trecho onde o autor fala:

“É fato notório que artistas e público da canção popular romântica (se referindo as músicas dos “cafonas”) não tiveram relação direta com nenhum desses acontecimentos, (se referindo aos acontecimentos políticos do período da ditadura) pois mantinham-se alheios às questões políticas”. (Araújo. P. 37, 2013)

O que se pode notar é que assim como os revisionistas queriam tirar a participação política nas músicas de Wilson Simonal, Paulo Cesar Araújo está tirando, nesse trecho, a participação dos cantores “cafonas” do cenário político brasileiro da época. E isso como foi mostrado anteriormente com a obra de Rômulo Mattos é algo questionável porque os debates políticos estavam dentro de toda vida cultural brasileira. Ainda nessa questão, para Paulo Cesar, como pode-se notar, trabalha com a ideia de que os cantores “cafonas” são os representantes da verdadeira classe popular brasileira. Por conta dessa “alienação” política por parte desses cantores, parece que Paulo Cesar não só coloca os cantores como alienados, mas também toda uma classe popular, e isso remete mais uma ideia do revisionismo que é dizer que a classe popular brasileira não se manifestava contra os militares por conta dessa “alienação”. Isso pode ser notado quando Paulo Cesar Araújo fala:

“Mas esta alienação talvez possa ser explicada em função do lugar social ocupado por cada um deles (se referindo aos cantores) na época, já que todos aqueles episódios de 1968 causaram impacto na classe média mais intelectualizada e em setores populares organizados, não obtendo a mesma repercussão em outros segmentos sociais”. (Araújo. P. 37, 2013)

Ainda cita o escritor Nelson Rodrigues que fala que na Passeata dos Cem Mil não existia negros, operários, nem favelados, mas somente a burguesia, ou seja, a elite brasileira. Nesse trecho Paulo Cesar Araújo quer mostrar que a classe popular brasileira não manteve resistência frente aos militares, assim também como os revisionistas falam, e isso não está correto, pois como pode-se notar nos capítulos anteriores desse trabalho ou na obra de Rômulo Mattos, as classes populares participaram sim da resistência ao regime militar. Mas vale ressaltar, muitas pessoas, principalmente moradores suburbanos, que não moravam nem nas cidades e nem nos campos, tinham uma espécie de alienação para com a resistência ao regime militar, mas falar que a classe popular brasileira em geral não participou da resistência ao regime militar é um grande equívoco.

Muitos dos relatos dos cantores, segundo Paulo Cesar mostra em sua obra, é que os cantores “cafonas”, por não fazerem sucesso ainda em 1968, não participavam dos

protestos a Ditadura como a Passeata dos Cem Mil porque tinham que trabalhar para se sustentarem. Para mostrar um posicionamento dos cantores “cafonas” vale ressaltar uma passagem na qual Paulo Cesar cita palavras de Agnaldo Timóteo:

“Nem me lembro disso. Na época eu não tinha nenhuma vivência política. Eu não me envolvia com a política e os políticos não se envolviam comigo. Eu não mandava general à merda (se referindo aos grupos de esquerda que eram mais críticos aos militares); general não faltava ao respeito comigo. Os generais me deixavam cantar, fazer sucesso e ganhar dinheiro”. (Araújo. P.43, 2013).

Percebe-se então que, Agnaldo Timóteo via o AI-5, a mais terrível medida política dos militares que levava injustamente pessoas para a torturar nos DOPS, como “nada” tivesse mudado a vida dele porque ele não era contra os militares e por conta disso os militares o deixavam quieto. Isso de alguma forma deslegitima as lutas de grupos de esquerda e operários que se viam, a partir de 1964, caçados e perseguidos pelos militares.

Por fim, o que pode-se notar então é que Paulo Cesar Araújo, com base em sua obra, que busca trazer as memórias dos cantores “cafonas” para o debate brasileiro, compartilha de muitas ideias dos revisionistas e isso, como foi falado anteriormente são argumentos que podem ser contestados.

## Conclusão

O desenvolvimento do presente estudo possibilita o leitor entender que após o Golpe de Estado de 1964 no Brasil, os ditadores militares e uma elite orgânica brasileira tentaram apagar, censurar, através do aparelho de repressão, todos os meios de comunicação do período e toda uma vida social e cultural do povo brasileiro. No campo cultural então, como foi exibido nesse trabalho, cantores e compositores da música popular brasileira conseguiram manter uma resistência frente aos militares através de uma produção em suas canções de uma linguagem metafórica ou linguagem da fresta. Além disso. Também permitiu que o leitor entenda como funcionava o aparato repressivo e censor dos militares em relação as canções desses músicos e compositores da música brasileira, que principalmente após o AI-5, quando esse aparato repressivo e de censura teve seu auge, no período de 1973 e 1974.

No primeiro capítulo foi trabalhado, através da historiografia do período, a participação de civis, de uma elite civil brasileira que, não só apoiou, mas que agiu e participou juntamente com os militares desde o Golpe de Estado em 1964 até o fim do regime militar em 1985. Ainda no primeiro capítulo, foi exposto como funcionava a indústria cultural do Brasil no período e como os cantores da época lidaram com esse grande crescimento da indústria cultural brasileira que de uma certa maneira censurava também esses cantores.

No segundo capítulo, foi salientado como funcionava o aparato repressivo dos militares e os diferentes grupos de espionagens que integravam esse aparato repressivo. Com base no estudo desse aparato repressivo e como funcionava a censura dos militares para com as letras das canções dos músicos, pode-se entender o porquê e como os cantores fugiam dessa censura dos militares. Ao fazer a análise das músicas, foi observado as diferentes questões pelas quais as músicas foram censuradas pelos militares, pois muitos cantores lutavam contra a desigualdade social, uma questão moral, questão de liberdade de gênero e sexual, questão política e econômica, e por fim, como foi apresentado no último tópico do segundo capítulo, a censura a música negra. Isso então nos mostra que o caráter do regime militar brasileiro foi homofóbico, racista, preconceituoso e de um caráter corrupto e impedia a livre manifestação não só de cantores, mas também de toda uma vida social e cultural durante esses 21 anos de ditadura civil-militar. Isso nos mostra

que a ditadura sobreviveu durante esses 21 anos porque tinha o apoio dessa elite civil organizada e pelo silenciamento de pessoas e grupos que eram opositores ao regime.

No terceiro e último capítulo, foi apresentada uma diferente memória do período da ditadura civil-militar brasileira, que de uma certa maneira acaba distorcendo ou mistificando os acontecimentos desse período. Por conta dessa mistificação, no terceiro capítulo desse trabalho, com base na historiografia, foi feita uma crítica a essa memória sobre a ditadura brasileira. Vale lembrar que a memória de um determinado acontecimento influencia diretamente na política e na sociedade do presente, e em certos casos acabam trocando os verdadeiros responsáveis e culpados de tal memória. A importância desse trabalho é pontualmente questão da memória sobre o regime militar brasileiro, pois mostra ao leitor os verdadeiros acontecimentos e os reais terroristas do período.

## **Bibliografia**

ARAÚJO, Paulo. C de. Eu não sou cachorro, não. 8ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BERNARDO, C. J. A MPB como recipiente de protestos contra a **ditadura militar**: as metáforas, carregadas de vozes contra o regime autoritário. Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, 2007.

BOLLE, A. B. M. Chico Buarque de Holanda: literatura comentada. São Paulo, 1990.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: 9.ed. Ouro sobre Azul, 2006.

CAROCHA, Maika Louis. Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Rio de Janeiro: UFRJ/ PPGHIS, 2007.

CAROCHA, M.L.A. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). História: Questões & Debates, Curitiba, n. 44, p. 189- 211. Editora UFPR, 2006.

COELHO, Cláudio N.P. Os movimentos libertários em questão. A política e a cultura nas memórias de Fernando Gabeira. Petrópolis, Vozes, 1987.

CHIAVENATO, Júlio José. O golpe de 64 e a Ditadura Militar. São Paulo: Editora Moderna, 2001.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. Perspectiva. São Paulo, 1974.

DREIFUSS, René. 1964: A Conquista do Estado. Rio de Janeiro: 5.ed. Vozes, 1987.

DALACORTE, M. C. F. Metáfora e contexto. In: PAIVA, V.L.M de O. (Org.). Metáforas do cotidiano. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 1998.p. 63-70.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. Rio de Janeiro: 2.ed. Civilização Brasileira, 2007.

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

FAVARETTO, Celso F. Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: ed. Ateliê Editorial, 2000.

GIL, Gilberto. Expresso 2222. São Paulo, Editora Corrupio, 1982.

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do Cárcere. Rio de Janeiro: 2.ed. v.2. Civilização Brasileira, 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. Cultura e Participação nos anos 60. Brasiliense. 3. Ed. São Paulo, 1984.

HOMEM, W. História de Canções Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

LIMA, Lucas. P. Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970. Rio de Janeiro, 2018.

LYRA, Carlos. Do Samba-Canção À Tropicália. Cap. O CPC e a canção de protesto. P.135-138. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MATTOS, Romulo. A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo. Cap.7. p. 209-238. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

MELO, Demian. N. de. A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo. Cap.5. p.157- 188. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

MOBY, Alberto. Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura. Rio de Janeiro: 2.ed. Rio de Janeiro: Ateliê, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Ed. Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.p. 103.

NAPOLITANO, Marcos. História e música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autentica, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKI, Carla Bassanezi (org). Fontes históricas. São Paulo: contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. Do Samba-Canção À Tropicália. Cap. A canção engajada nos anos 60. P.127-134. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVEIRA, Cristiane Costa Bicunha de: Ditadura no Brasil da Violência à Coerção Social. Lins: Faculdade Auxilium de Lins, 2003.

PINHEIRO, M. Cale-se: a MPB e a Ditadura Militar. Livros Ilimitados: rio de janeiro, 2011.

PADILHA, Patrícia de Paula. Análise Crítica da Música: Pra não dizer que não falei das flores. 2009.

PEREIRA, Carolina M. R. B. Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque. 2013. 155 f. Tese (Doutorado) – Faculdades de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PINTO, F. B. O Brasil de Chico Buarque: Nação Memória e Povo. 2007. 131 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

RIDENTI, Marcelo. O fantasma da revolução brasileira. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

RIDENTI, Marcelo. Do Samba-Canção À Tropicália. Cap. Revolução brasileira na canção popular. P. 115-126. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

RIDENTI, Marcelo. Em Busca do Povo Brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, D. A. M. Lirismo Dramático, Vozes e Máscaras nas Canções de Chico Buarque de Holanda. 2006. 138 f. dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SILVA, Francisco. C. T da. Do Samba-Canção À Tropicália. Cap. Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas. P. 139-149. Rio de Janeiro: Reluma Dumará, 2003.

SOUZA, Amilton justo de. “É o meu parecer”: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do Regime Militar do Brasil (1969-1974). João Pessoa, 2010.

SOARES, M. R. C. A canção Todo o Sentimento, de Chico Buarque e Cristóvão Bastos: um exército de leitura verbomusical. 2007. 170 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

TOLEDO, Caio. N de. O Governo Goulart e o Golpe de 64.

VASCONCELLOS, Gilberto. Música popular: de olho na fresta. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. Rio de Janeiro, Pedra Q Ronca, 1977.