

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

A luta continua: ...

RUBENS FRANCALANCI FILHO

Hist. cultural / ditadura

Aluno: Rubens Francalanci Filho
Orientador: Alcides Freire Ramos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Centro de Documentação e Pesquisa em
História - CEH

Campus São Moisés - Bloco 1Q (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº

Des. 38400-002 - Uberlândia - MG - Brasil

Uberlândia

2008

3657

RUBENS FRANCALANCI FILHO

**A LUTA CONTINUA: ARTISTAS E A RESISTÊNCIA AO REGIME MILITAR NO
BRASIL (1964-1985)**

Monografia apresentada à Coordenação do
Curso de Graduação em História da
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito para obtenção do título de Graduação,
sob orientação do Prof. Dr. Alcides Freire
Ramos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Centro de Documentação e Pesquisa em
História - CDHIS
Campus Stª Mônica - Bloco 1Q (Antigo Mineirão)
Av. Universitária S/Nº
Cidade 38400-000 - Uberlândia - MG

Uberlândia

2008

**A LUTA CONTINUA: ARTISTAS E A RESISTÊNCIA AO REGIME MILITAR NO
BRASIL (1964-1985)**

RUBENS FRANCALANCI FILHO

Aprovada em ____/____/____.

Banca Examinadora

Alcides Freire Ramos

Prof. Dr.

Universidade Federal de Uberlândia

Nadia Cristina Ribeiro

Profª Ms.

Universidade Federal de Uberlândia

Maria Abadia Cardoso

Profª Ms.

Universidade Federal de Uberlândia

CONCEITO FINAL: _____

Agradeço a Deus que, durante a minha vida, tem-me capacitado e orientado, aos meus queridos pais e a minha esposa Tácia pelo incentivo, ao professor e orientador Alcides Ramos Freire, pelo apoio e encorajamento contínuos na pesquisa, aos demais Mestres da casa, pelos conhecimentos transmitidos, e à Coordenação do curso de História da Universidade Federal de Uberlândia, pelo apoio institucional e pelas facilidades oferecidas.

*Se aprende com as diferenças e não com as
igualdades.*

Paulo Freire

RESUMO

O presente trabalho procura mostrar a resistência dos artistas de esquerda à ditadura instaurada no país com o golpe de 64. A intenção é demonstrar que pessoas, no caso específico, artistas, sujeitos ativos e integrantes do processo histórico, optaram através das armas que tinham, ou seja, através das manifestações artísticas de que participavam, contestar, protestar contra o regime militar, bem como esclarecer á população sobre o que estava acontecendo no país.

Considerando isto, busco no primeiro momento discutir a ideologia de segurança nacional, abordando como foi instituída, que influências sofreu, sua fundamentação e como foi aplicada no Brasil.

Posteriormente, tendo em vista a existência de uma rígida censura, parte integrante do mecanismo de segurança nacional, destaco a resistência das manifestações artísticas, como o teatro (Teatro Oficina e Teatro Arena); cinema (Cinema Novo); música (Canções de Protesto e Tropicalismo), enfatizando o papel de cada um deles na luta contra o regime militar.

E para finalizar, apresento a bibliografia de Chico Buarque, e analiso trechos de suas músicas que foram de grande importância na luta contra a ditadura no Brasil.

Filho, Rubens Francalanci, 1965

Título: A luta continua: Artistas e a Resistência ao regime militar no Brasil (1964-1985)

Rubens Francalanci Filho – Uberlândia – 2008

64 pg

Orientador: Dr. Alcides Freire Ramos

Monografia (Bacharelado) Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História

Inclui Bibliografia

Palavras Chaves: ideologia de segurança nacional, censura, resistência

LISTA DE SIGLAS

AI – Ato Institucional

ALN - Aliança Libertadora Nacional

CCC – Comando de Caça aos Comunistas

CGT – Confederação Geral dos Trabalhadores

CPCs - Centros Populares de Cultura

DOPS – Departamento de Ordem Político e Social

DOI-CODI's - Destacamento de Operações e Informações e Centros de Operações e Defesa interna

ESG – Escola Superior de Guerra

IC – Internacional Comunista

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

MPB – Música Popular Brasileira

MDB – Movimento Democrático Brasileiro

MR8 – Movimento Revolucionário 8 de outubro

OBAN - Operação Bandeirantes

PCBR - Comunista Brasileiro Revolucionário

PCB – Partido Comunista do Brasil

PTB – Partido Trabalhista do Brasil

UNE – União Nacional dos Estudantes

VPR - Vanguarda Popular Revolucionária

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 A IDEOLOGIA DA SEGURANÇA NACIONAL E A LUTA CONTRA O COMUNISMO	13
CAPÍTULO 2 A RESISTÊNCIA DOS ARTISTAS DE ESQUERDA À CENSURA DO REGIEM MILITAR	26
1 O Teatro Oficina.....	28
2 O Teatro de Arena	30
3 O Tropicalismo.....	31
4 O Cinema Novo	33
5 As canções de protesto	34
TERCEIRO CAPÍTULO AS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE: LETRAS QUE NÃO SE CALARAM	39
1 A biografia de Chico Buarque	39
2 As canções de protesto de Chico Buarque.....	41
CONCLUSÃO.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54
ANEXOS	57

INTRODUÇÃO

Falar sobre o período da ditadura militar no Brasil é algo delicado e controverso, pois somente nos últimos anos começaram a ser disseminados os livros sobre aquele período e ainda é difícil falar de um tempo que traz lembranças amargas. Lembranças que as pessoas fazem questão de tentar esquecer. Ainda existe o fato de sempre haver um detalhe que não se explica bem, lacunas que não foram preenchidas.

O regime militar foi instalado em 1964, a partir de um golpe. Apesar de, inicialmente, os líderes insistirem que aquele era de caráter temporário, os “anos de chumbo”, como ficou conhecido o período da Ditadura Militar, duraram 21 anos e tiveram em todo o tempo presidentes que eram também generais do exército. Antes do golpe militar, o Presidente João Goulart era visto como herdeiro daquilo que as classes dominantes brasileiras e o imperialismo consideravam ameaçador, o legado da tradição getulista: o trabalhismo, a ligação com a burocracia sindical.

Os setores conservadores acreditavam que a ameaça estava no fato de que essa ligação constituía uma base de massas para o nacionalismo, o que tornava viável a implantação do modelo nacional-reformista de desenvolvimento tentado desde 1945, sob o governo do então Presidente Getúlio Vargas. As reformas de base de Jango¹ incluíam quatro categorias: agrária, tributária, financeira e administrativa e, se essas reformas realmente se concretizassem, seria a mais séria tentativa de se promover no Brasil a distribuição de renda.

A reforma idealizada por Jango também tinha como objetivo estender o direito de voto a analfabetos, soldados, cabos e sargentos das Forças Armadas; nacionalizar empresas prestadoras de serviços públicos; ampliar o monopólio da Petrobrás e limitar a remessa de lucros para o exterior. Tais reformas não incomodavam apenas a elite e os conservadores brasileiros, mas também o capital estrangeiro, que se sentia ameaçado frente às modificações que seriam implantadas.

O governo de Jango tinha um caráter de esquerda e, por esse motivo, não atraía os capitais estrangeiros, principalmente o norte-americano, já que, em seus discursos, Jango atacava violentamente os Estados Unidos. A situação política, cada vez mais, tornava-se confusa, os partidos políticos estavam divididos. Foi um momento de grande mobilização

¹ Apelido do Presidente João Goulart.

política. A UNE² e determinados setores da Igreja Católica mobilizavam-se em torno das propostas sociais, as Ligas camponesas organizavam os trabalhadores rurais em torno das propostas agrárias. Os sindicatos fortaleciam-se cada vez mais, defendiam as reformas e organizavam greves com o objetivo de conseguirem melhores salários.

A proposta das reformas de base era de diminuir cada vez mais as desigualdades sociais no Brasil, mas foram interpretadas pelos setores conservadores da sociedade brasileira como uma ameaça comunista que precisava ser combatida. A aceitação popular em relação a elas causava apreensão.

Tal aceitação popular das reformas de base foi manifestada em inúmeras greves e protestos e essas mobilizações representavam o crescimento da influência do PTB e, ao mesmo tempo, a insatisfação popular com a economia brasileira. Jango sabia que essas reformas de base não poderiam ser aprovadas no Congresso e decidiu instituí-las por meio de decretos, que eram anunciados em grandes comícios.

Com o comício da Central do Brasil, no dia 13 de março de 1964, em seu discurso, Jango assustou a classe média, as elites e as Forças Armadas e esse fato antecipou a conspiração que iria derrubá-lo. A ESG³ articulava o golpe e tinha como líder o general Humberto de Alencar Castello Branco. Junto a eles, havia o apoio do governo norte-americano. Em março de 1964, A Marcha da Família com Deus pela Liberdade, promovida pela direita, foi uma resposta conservadora ao comício realizado na Central do Brasil.

O general Olympio Mourão Filho, que estava em Juiz de Fora, iniciou a marcha para o Rio de Janeiro, assim começava o golpe. O movimento golpista saiu vitorioso em todo o Brasil e praticamente todas as unidades militares aderiram a ele. Momentos após o golpe, a idéia de que o governo militar seria temporário ainda era forte e, no dia 9 de abril de 1964, a Junta Militar que assumiu o poder publica o Ato Institucional (AI-1) nº 1 que, dentre outras coisas, decretava que se realizariam eleições indiretas para Presidente da República no prazo de dois dias e de eleições diretas em outubro de 1965.

Os militares desejam fazer uma “limpeza” de forma que afetasse basicamente a esquerda e não seus próprios interesses. Inicialmente, apesar do golpe, havia um clima de liberdade no País. Ainda em 1964, aprovou-se uma emenda constitucional que prorrogava o mandato de Castello Branco até março de 1967. No ano seguinte foi decretado o Ato Institucional nº 2, conhecido popularmente como o AI-2, que previa fortalecimento do Poder

² UNE-União Nacional dos Estudantes

³ ESG –Escola Superior de Guerra

Executivo, tornando indiretas as eleições para Presidente da República e dando ao Executivo o poder de decretar o recesso do Congresso, da Assembléia Estadual e da Câmara de vereadores.

Nas primeiras horas após o sucesso do golpe, a limpeza começou. Os Atos Institucionais conferiam ao Presidente poderes excepcionais, deputados foram cassados, militares de esquerda foram afastados, na administração pública, pessoas foram demitidas. Os estudantes, os líderes das Ligas camponesas e os dirigentes dos sindicatos foram os principais alvos do regime militar.

A oposição existia, mas era constantemente barrada por meios legais, sendo assim o partido de oposição ao governo, o MDB, não possuía condições reais de exercer oposição. A oposição começou, então, a ser feita nas ruas, principalmente por estudantes, artistas e trabalhadores. Pouco a pouco, multiplicavam-se as passeatas e manifestações, os trabalhadores se organizavam em greve e os artistas usavam a sua influência junto às platéias para fazer oposição ao regime militar.

A luta contra a ditadura militar foi influenciada por movimentos revolucionários que aconteciam na América Latina, sendo a principal fonte de inspiração para os revolucionários do Brasil o sucesso da Revolução Cubana de Fidel Castro. Foi nesse período que vários grupos revolucionários pegaram em armas contra a ditadura no Brasil.

Entre os grupos revolucionários podem-se destacar a ALN (Aliança Libertadora Nacional) e a Vanguarda Popular Revolucionária. A ALN era liderada por Carlos Marighela, um importante nome do Partido Comunista Brasileiro, que reuniu um grupo de simpatizantes e fundou a ALN. A VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) foi formada, em sua maioria, por militares de esquerda que eram contrários ao golpe militar de 1964. Nesse movimento, a principal liderança era de Carlos Lamarca, ex-capitão do exército. Tempos depois, Lamarca rompeu com a VPR e ingressou no MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro), permanecendo no movimento até ser morto.

Entre outras coisas, a luta armada contra a ditadura militar consistia em seqüestro de pessoas para negociar a libertação de presos políticos, assaltos a bancos e instalações militares, para financiar os movimentos. Como mecanismo de repressão, os militares reagiram criando a Oban (Operação Bandeirantes), que tinha como objetivo organizar a repressão na região sudeste do Brasil.

Os DOI-CODI's (Destacamento de Operações e Informações e Centros de Operações e Defesa Interna) foram formados em vários estados brasileiros; em suas instalações eram torturados os suspeitos de envolvimento com os grupos revolucionários. Era

a força da ditadura militar que cada vez mais perseguia seus opositores. Era grande o descontentamento com os rumos que ela implementava no Brasil. Por causa das torturas e dos assassinatos, houve uma grande pressão para a realização de eleições legislativas, o que foi uma grande vitória para a oposição. Os militares que eram contrários à abertura e reagiram de forma cada vez mais violenta. Mas a mobilização contra o regime militar cada vez mais ganhava força, com o apoio da Igreja Católica e da OAB (Ordem dos Advogados do Brasil), entre outras instituições.

As manifestações artísticas tiveram uma significativa contribuição na época, com destaque para os grupos de teatro, como o ARENA e o OFICINA e para o surgimento, no cinema, do Cinema Novo, que discutia os problemas sociais e culturais brasileiros, sob a liderança do diretor Glauber Rocha. Na música, é preciso destacar as canções de protesto, que tiveram os grandes festivais como seu palco. A Tropicália tentava resgatar o movimento de Oswald de Andrade, o Antropofagismo.

Apesar da censura, muitos artistas participaram da resistência à ditadura militar e, por isso, foram presos e exilados.

Neste trabalho, foi estudado o período do regime militar que compreende os anos de 1964 a 1985, com especial enfoque na censura exercida aos meios de comunicação e aos artistas nesse período. No primeiro capítulo, estudaram-se a ideologia da segurança nacional e a luta contra o comunismo. Foi analisado como foi instituída, que influências sofreu e como foi aplicada no Brasil e também a ideologia comunista, seus objetivos e sua luta contra o regime militar e capitalista.

No segundo capítulo foi descrita a ideologia da segurança nacional e a censura aos artistas brasileiros de esquerda; a censura foi considerada como uma forma de calar os artistas e intelectuais que, por intermédio da arte, protestavam contra a situação vigente e, ao mesmo tempo, esclareciam o povo contra a ditadura.

E finalmente, no terceiro capítulo, será abordada a questão da censura e das canções de protesto de Chico Buarque, os motivos que o levaram a sofrer perseguição no período militar; serão analisados trechos de suas músicas que foram de grande importância na luta contra a Ditadura no Brasil.

CAPÍTULO 1

A IDEOLOGIA DA SEGURANÇA NACIONAL E A LUTA CONTRA O COMUNISMO

A movimentação sociopolítica que ocorreu entre 1963 até março de 1964, girava em torno da solução a ser encontrada para os problemas político-sociais da época.

A utilização do capital nacional para concertar com o Estado um esquema de acumulação que lhe permitisse tocar a industrialização pesada ou se impunha a articular um outro arranjo político-econômico que privilegiasse os interesses imperialistas (NETTO, 2001, p. 24).

O desfecho encontrado em abril de 1964 foi a derrota das forças democráticas nacionais e populares. O que o golpe derrotou foi “uma alternativa de desenvolvimento econômico-social e político que era virtualmente a reversão do já mencionado fio condutor da formação social brasileira” (FERNANDES, 1977, p. 209).

Nesse momento, os estrategistas do golpe excluía politicamente a grande massa e faziam um pacto com a dominação burguesa que tanto temia a distribuição de renda. Segundo Fernandes,

Esse pacto visava a beneficiar, sem exceção, todas as classes proprietárias: tanto os setores burgueses mais progressistas, quanto os mais avançados, como a burguesia industrial; tanto as ligadas à produção, quanto às ligadas ao comércio e às finanças; tanto as mais poderosas como as empresas multinacionais, quanto mais às débeis, como a pequena e a média empresa nacional (FERNANDES, 1977, p. 209).

A burguesia queria assegurar a continuidade do seu desenvolvimento e esse desenvolvimento chocava-se com os pensamentos democráticos e populares.

O fulcro dos dilemas brasileiros no período 1961-1964 pode ser sintetizado na constatação de uma crise da forma da dominação burguesa no Brasil gestada fundamentalmente pela contradição entre as demandas derivadas da dinâmica do desenvolvimento embasado na industrialização pesada e a modalidade de intervenção, articulação e representação das classes e camadas sociais no sistema de poder político. O padrão de acumulação suposto pelas primeiras entrava progressivamente em contradição com as requisições democráticas, nacionais e populares que a segunda permitia emergir. O alargamento e o aprofundamento dessa contradição, precipitados

pelas lutas e tensões sociais no período, erodiam consistentemente o lastro hegemônico da dominação burguesa. (NETTO, 2001, p. 26)

Antes do golpe de 64, a articulação político-social do Brasil impedia a continuidade do desenvolvimento do padrão de desenvolvimento que vinha desde a década de 1950, após o golpe se estrutura um novo Estado, que tinha como interesse maior a heteronomia e a exclusão.

Tal Estado concretizava o pacto contra-revolucionário exatamente para assegurar o esquema de acumulação que garante a prossecução de tal padrão, mas isto é crucial, readequando-o às novas condições internas e externas que emoldurava, de uma parte, o próprio patamar que a ele chegara e, de outra, o contexto internacional do sistema capitalista, que se modificava acentuadamente no curso da transição dos anos cinquenta aos sessenta (NETTO, 2001, p. 27).

Ficava claro e evidente que a estrutura do novo Estado beneficiava um universo reduzido, assegurando um desenvolvimento de forma dependente e também associado.

Nesta funcionalidade econômica e política do estado emergente depois do golpe de abril, é que ela determinava simultaneamente, as suas bases sociais de apoio e de recusa. Nas condições dadas, promover a heteronomia implicava levar adiante a exclusão política – inclusive, para além das classes subalternas, a de setores da própria coalizão vitoriosa. Por isso mesmo, reside naquela dupla funcionalidade do Estado pós-64 o seu caráter essencial: ele é antinacional e antidemocrático (NETTO, 2001, p. 29)

O regime militar tinha como necessidade deixar a grande massa afastada de todo o processo e, para isso, fazia-se necessário um governo forte e autoritário. As massas populares deviam ser excluídas do jogo do poder, a Doutrina de Segurança Nacional foi o meio utilizado para que o regime militar atingisse seus objetivos.

A doutrina da segurança nacional não se restringiu à América Latina e nem é fruto de um pensamento militar autóctone. É certo que essa doutrina, como se a conhece, veio diretamente dos Estados Unidos e foi lá que os oficiais dos exércitos latino-americanos a aprenderam. Surgiu como instrumento do anticomunismo e, mais do que isso, nasceu da Guerra Fria e do antagonismo leste-oeste espelhado por ela.

O Brasil foi a porta de entrada da doutrina da segurança nacional na América Latina. A Escola Superior de Guerra preparou o regime militar brasileiro para a ideologia da doutrina de segurança nacional e, nesse momento, introduziu as doutrinas americanas no País. Segundo COMBLIN,

O Brasil representa eminentemente a ideologia da segurança nacional, já que os protagonistas da ideologia puderam preparar sistematicamente, durante quinze anos, sua estratégia, e em seguida lhes foi possível pô-la em prática (desde 1964). Raramente uma geração terá mostrado tanta perseverança na continuidade, principalmente na América Latina (COMBLIM, 1978, P. 51).

Nos países em que a doutrina da segurança nacional foi implantada, os generais que estavam no poder viam esse poder como transitório, uma espécie de preparo para uma nova democracia. O regime militar tinha como razão salvar a democracia, o que continuamente lhe conferia legitimidade. O contraditório é que por onde a doutrina da segurança nacional passou, a democracia foi colocada de lado. Ocorre que a segurança nacional, sendo absoluta, ilimitada e incompatível com outros projetos nacionais, não permitia nunca a previsão de mudança.

Apesar de a ideologia da segurança nacional não ser secreta, os militares reservaram sua explicação e conhecimento aos mais altos responsáveis pelos grandes setores da vida nacional, o que afastava as massas populares da condução do Estado, impedindo qualquer desejo de participação. A ideologia da segurança nacional na América Latina forneceu a estrutura necessária à instalação ou à manutenção de um Estado forte e de uma ordem social rígida.

Na concepção da segurança nacional, a guerra e a estratégia tornam-se a única realidade e a resposta a tudo. A política, para os teóricos da segurança nacional, seria a continuação da guerra por outros meios. Os ideólogos dessa doutrina consideravam-na uma resposta à inconsciência dos povos latino-americanos acerca da situação da guerra permanente.

A doutrina de segurança nacional inicia-se com uma teoria de guerra, segundo COMBLIN. Para a ESG, há quatro conceitos de guerra: *guerra limitada e localizada*; *guerra subversiva ou revolucionária*; *guerra indireta ou psicológica*, *guerra total*. Pode-se definir o conceito de guerra total da seguinte forma:

(...) a todo o espaço territorial dos Estados beligerantes, absorvendo na voragem tremenda da luta a totalidade do esforço econômico, político, cultural e militar de que era capaz cada nação, rigidamente integrando todas as atividades em uma resultante única visando à vitória e somente à vitória, confundindo soldados e civis, homens, mulheres e crianças nos mesmos sacrifícios e em perigos idênticos e obrigando a abdição de liberdades seculares e direitos custosamente adquiridos, em mãos do Estado, senhor todo poderoso da guerra; (...) mas, sobretudo o pré-guerra e o pós-guerra como simples manifestações atenuadas de seu dinamismo avassalante, formas lavradas de guerra, mas no fundo guerra. De guerra estritamente militar passou ela, assim a guerra total, tanto econômica e financeira e política e psicológica e científica como guerra de exércitos, esquadras e aviações, de guerra total a guerra global; e de guerra global a guerra indivisível e por que não reconhecê-lo? – permanente. A

“guerra branca” de Hitler ou a “Guerra Fria” de Stálin substituí-se à paz e, na verdade, não se sabe distinguir onde finda a paz e começa a guerra (SILVA, 1981, p. 24).

A idéia de guerra total está baseada na estratégia de Guerra Fria, já que essa guerra moderna tem um grande poder destrutivo com suas armas nucleares e o iminente confronto entre potências, nestes confrontos os recursos totais dos beligerantes são postos em ação, sem destino e, sem justificativa moral, e na qual a sobrevivência de uma delas representa um perigo. Percebem-se dois conceitos distintos: um que define a guerra por seus fins, em que sobreviver significa destruir adversários e outro conceito que define a guerra pelos meios, ou seja, emprega meios que destroem o adversário.

A Guerra Fria era tida como uma guerra moderna, havendo a possibilidade da total destruição dos Estados Unidos e da União Soviética. Trabalhava todos os aspectos: o psicológico, o militar, o político e o econômico, mas evitava o confronto armado e a segurança nacional era uma resposta a esse tipo de guerra.

Quando se fala em guerra clássica, entende-se que essa é uma guerra declarada, em que os Estados se combatem. Segundo CONBLIM,

No caso da guerra clássica, toda a capacidade produtiva e a população de um país são mobilizadas para uni-lo em torno da luta contra a agressão de outro país. Até a Segunda Guerra Mundial, essa era a forma mais comum de guerra (COMBLIN, 1978, p. 37).

Segundo SILVA (1981, P. 24), “a guerra clássica é uma guerra de ataque e defesa, de uma população unida contra um inimigo externo definido”. Quanto ao conceito de guerra revolucionária, foi também nos EUA que ele se formou. Havia duas afirmações para a guerra revolucionária: a primeira afirmava a guerra revolucionária como uma nova estratégia do comunismo internacional, os russos viam a vitória na América Latina como parte da vitória do socialismo. A segunda afirmação dizia que o comunismo estava por trás de todos os fenômenos revolucionários da América Latina sendo assim, não se distinguiam conceitos como guerra de libertação nacional, guerrilhas, terrorismo etc. Tudo era parte do processo único da guerra revolucionária.

Uma terceira afirmativa tinha como princípio que essa era uma nova técnica de guerra, havendo a necessidade de uma contra-técnica. Neste caso havia o serviço de Inteligência, que identificava todos os simpatizantes comunistas. Eram utilizadas técnicas variadas, inclusive a tortura para obter informação. Mantinha-se o povo afastado dos subversivos. Segundo CONBLIM,

A guerra revolucionária comunista tem como característica principal envolvimento da população do país alvo, numa ação lenta, progressiva e pertinaz, visando a conquista das mentes e abrangendo desde a exploração dos descontentamentos existentes, com acirramento de ânimos contra as autoridades constituídas, até a organização de zonas dominadas, com o recurso à guerrilha, ao terrorismo e outras táticas irregulares, onde o próprio nacional de respectivo país-alvo é utilizado como combatente (COMBLIN, 1978, p. 38).

A guerra revolucionária é psicológica, indireta, tenta conquistar a mente da população evitando o confronto armado. Ela trabalha de forma lenta, porém constante, a rebelião popular, até conseguir fazer da rebelião um levante do povo contra o Estado.

Durante a ditadura militar, nas questões de segurança nacional, o interesse estatal baseado nesse princípio parece ter substituído a clássica noção de supremacia do interesse público. Esse último princípio atua, afastando outros princípios justificadores de condutas exclusivamente individuais. A segurança nacional não precisava os bens postos sob segurança, mas definia contra quem lutava para efetivar essa defesa: o comunismo.

Para se defender o País, torna-se necessário planejar a sua segurança, tendo um forte sistema de informação sobre todos os setores do país. Segundo o manual básico da ESG (1976, p.20), “o comunismo internacional planeja de forma cuidadosa a sua manipulação ideológica, que são aplicadas secretamente no país alvo”. Uma guerra revolucionária é a maior preocupação do Terceiro Mundo, até mais do que a possibilidade de uma guerra limitada ou total.

A segurança interna, para CONBLIM (1978) pode ser definida da seguinte forma:

A segurança interna envolve aspectos da Segurança Nacional que dizem respeito às manifestações internas dos antagonismos e pressões, abrangendo todas as ações que se produzem por intermédio do Estado no sentido de criar condições para a preservação dos poderes constituídos, da lei da ordem e de garantir os objetivos nacionais ameaçados. Inclui, assim, todas as medidas desencadeadas para fazer face, dentro das fronteiras do país, aos antagonismos e pressões de qualquer origem, forma ou natureza (COMBLIN, 1978, p.39).

A segurança nacional deveria ser obtida, independente dos meios. Na política interna, a segurança nacional destruiu as barreiras representadas pelas garantias constitucionais contra o arbítrio do Estado. Para a segurança nacional, não havia obstáculos. Até mesmo a Constituição poderia ser modificada.

Essa doutrina coloca a defesa dos direitos humanos em risco, já que o Estado pode considerar qualquer um como seu inimigo e, considerá-lo culpado. O governo militar agregava um poder constituinte que, concentrava poderes nas mãos do Presidente da

República. No Brasil, o Congresso foi mantido, mas com restrições. O Presidente legislava por decretos. Nos regimes de segurança nacional, os direitos e garantias constitucionais limitadores da atuação estatal recuam ou são ignorados.

Em relação ao Poder Judiciário, o Presidente chamava para si todos os casos em que estivesse envolvida a segurança nacional e só ele julgava da aplicação dessa cláusula. A segurança nacional trabalhava com violência repressiva. A intervenção devia ser violenta tanto diante de um possível perigo quanto em caso de delitos caracterizados, ou seja, a segurança nacional não comportava nenhum limite.

A segurança interna integra-se no quadro da Segurança Nacional, tendo como campo de ação os antagonismos e pressões que se manifestem no âmbito interno. Não importa considerar as origens do antagonismo e pressões: externa, interna ou externo-interna. Não importa a sua natureza: política, econômica, militar; nem mesmo considerar as variadas formas como se apresentem: violência, subversão, corrupção, tráfico de influência, infiltração ideológica, domínio econômico, desagregação social ou quebra de soberania. Sempre que quaisquer antagonismos ou pressões produzam efeitos dentro das fronteiras nacionais, a tarefa de superá-los, neutralizá-los e reduzi-los está compreendida no complexo de ações planejadas e executadas, que se define como Política de Segurança Interna (ESG, 1976, p.431).

O governo que trabalha com a idéia de “inimigo interno”, desenvolve estruturas defensivas e repressivas e impõe sua vontade por meio de coação. O General Golbery do Couto e Silva (1981, p. 158) afirmava que “[...] a necessidade de uma rede de informações era consequência da inevitabilidade da guerra total”. Dessa forma, fazia-se necessário desenvolver estratégias que neutralizassem o inimigo, nesse caso, os comunistas. Para Golbery, havia a necessidade de uma “Grande Estratégia”.

Temos, assim, na cúpula da Segurança Nacional, uma estratégia por muitos denominada Grande Estratégia ou Estratégia Geral, arte da competência exclusiva do governo e que coordena, dentro de um conceito estratégico fundamental, todas as atividades políticas, econômicas, psicossociais e militares que visam concorrentemente à consecução dos objetivos nos quais se consubstanciam as aspirações nacionais de unidade, de segurança e de prosperidade crescente. A essa estratégia se subordinam, pois, tanto a Estratégia Militar como a Estratégia Econômica, a Estratégia Política e uma Estratégia Psicossocial, as quais se diferenciam uma das outras pelos seus campos particulares de aplicação e pelos instrumentos de ação que lhes são próprios, embora nunca deixem de atuar solidariamente, seja no tempo, seja no espaço. Não fosse a estratégia no fundo, como a própria guerra, indivisível e total (SILVA, 1981, p.158).

Para diferentes objetivos, era necessário que se utilizassem diferentes estratégias e o governo militar utilizou táticas específicas para áreas também específicas.

A estratégia política define as metas e diretrizes do Estado para a neutralização de óbices, antagonismos ou pressões nas esferas políticas – o próprio Executivo, o Legislativo, o Judiciário e os Partidos Políticos. A estratégia econômica ocupa-se igualmente dos setores privado e público da economia. Essa área é ainda subdividida em políticas específicas para os setores primário, secundário e terciário da economia. Essencialmente, a estratégia econômica trata de compilar as informações básicas necessárias a uma política coerente de desenvolvimento econômico integrada a Política de Segurança Nacional. A estratégia Psicossocial diz respeito, as instituições da sociedade civil: a família, escolas e universidades, os meios de comunicação de massa, sindicatos, a Igreja, a empresa privada etc. A estratégia militar, finalmente deve controlar a Marinha, o Exército, a Aeronáutica e todas as corporações paramilitares da vasta estrutura militar brasileira (ALVES, 1985, p. 45).

Para que tudo ocorresse conforme o planejado, fazia-se necessário que cada área sofresse periódicas análises, para tornar-se mais fácil determinar o nível de oposição e verificar se as estratégias estavam dando certo; caso contrário seria necessário um novo planejamento. Para que isso ocorresse, o Manual Básico sugeria os seguintes índices para análise:

- A maior ou menor quantidade de núcleos de inconformismo;
- O grau de intensidade de sua atuação;
- A qualidade e quantidade de pessoas que integram esses núcleos;
- As repercussões emocionais provocadas pela sua atuação no seio da população;
- A proporção entre o número de núcleos contestatórios e núcleos de mera oposição;
- A proporção entre eleitores inscritos nos partidos de situação e nos de oposição;
- A proporção entre o número de votos obtidos pelos partidos de situação e oposição;
- Quantidade, qualidade e grau de aceleração das correntes de opinião pública (ALVES, 1985, p. 45)

Se o Estado estivesse bem informado sobre as estruturas dos núcleos de oposição, seria mais fácil combatê-los. A organização da Segurança Nacional implicava o fato de que essa necessitava de políticas de controle para as áreas civil e política. Em 1964, o golpe militar fora bem recebido por diversos setores da sociedade, o governo de Jango havia perdido

a credibilidade, muitos civis tinham ajudado no golpe de Estado, houvera uma mobilização dos setores moderados contra o governo de Jango.

Todos os setores moderados da nação mobilizaram-se em torno de duas causas: a luta contra o comunismo, que se supunha estar pronto a tomar o poder, e uma renovação da economia segundo as receitas ortodoxas do capitalismo, através da integração no sistema econômico brasileiro (COMBLIM, 1978, pg.45)

Durante os governos militares, os trabalhadores urbanos, os camponeses e os estudantes, que tinham uma boa participação nas decisões do governo foram afastados. Os militares governavam o país por intermédio de Atos Institucionais que davam ao Presidente plenos poderes, suspendendo direitos e garantias individuais, que eram estabelecidos pela Constituição.

Compreendemos como ditadura o Governo de uma pessoa ou de um grupo de pessoas que se arrogam o poder e o monopolizam, exercendo sem restrições... O ditador pode-se sentir compelido a criara um apoio popular , a conseguir uma base para na massa, para a sua ascensão ao poder ou para o exercício do mesmo (NEUMMAN, 1969, p.260)

Logo após o golpe, ficou vago o cargo de Presidente da República e o comando militar declarou à nação, o novo programa de governo. O alto comando do exército fazia promessas de eliminar o perigo de subversão e do comunismo. Pedia-se o apoio da população para tal programa, mas o que se viu foi um conflito entre os objetivos declarados para o golpe e as medidas adotadas.

Cada vez mais ficava claro que havia uma grande contradição e a promulgação do Ato Institucional nº 1, só veio confirmar as suspeitas de que os objetivos iniciais do golpe tinham pouco a ver com as medidas adotadas. O AI 1 foi planejado de forma secreta e sua revelação só foi feita após o golpe. No AI 1 , os autores deixam claras suas intenções.

(...) O Ato Institucional que é hoje editado pelos comandantes em Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, em nome da revolução que se tornou vitoriosa com o apoio da Nação em sua quase totalidade, se destina a assegurar, ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil (...). A Revolução vitoriosa necessita se institucionalizar (...).

Os processos constitucionais não funcionam para destruir o governo (...). Destituído pela revolução, só a essa cabe ditar as normas e os processos de Constituição do novo governo e atribuir-lhe os poderes ou os instrumentos jurídicos que lhe assegurem o exercício do Poder no exclusivo interesse do País.

Para demonstrar que não pretendemos radicalizar o processo revolucionário, decidimos manter a Constituição de 1964, limitando-nos a modificá-la, apenas, na parte relativa aos poderes do Presidente da República (...). Para reduzir ainda mais os plenos poderes de que se acha investida à revolução vitoriosa, resolvemos igualmente manter o Congresso Nacional, com as reservas relativas aos seus poderes, constantes do presente Ato Institucional (DOU, 9 e 11 de abril de 1964)

Fica, assim, bem claro que a revolução não procura legitimar-se através do Congresso. Esse é que recebe deste Ato Institucional, resultante do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções, a sua legitimação.

Dessa forma, o Ato Institucional limitava os poderes do Congresso Nacional, limitava o Judiciário e suspendia os direitos individuais. O Ato Institucional nº 5 outorgou ao Executivo o poder de fechar o Congresso Nacional, as Assembléias Legislativas e as Câmaras de Vereadores, cassando mandatos parlamentares e direitos políticos, legislando sobre qualquer matéria; os direitos individuais também eram cerceados e o Presidente podia demitir, aposentar ou transferir para a reserva funcionários públicos ou militares.

O Ato Institucional nº 5 tornava as manifestações oposicionistas arriscadas, pois, naquele momento, os órgãos de repressão passaram a atuar mediante mandatos judiciais, torturas e assassinatos de oposicionistas, ou seja, de forma extremamente violenta. A partir do AI-5, os militares consolidam um núcleo de poder formado por militares de alta patente. Segundo D'Araújo:

Em dezembro de 1968, 11 deputados federais foram cassados, e em janeiro de 1969 essa lista aumentou, atingindo não só parlamentares, mas até ministros do Supremo Tribunal Federal. O AI-5 não só se impunha como um instrumento de intolerância em um momento de intensa polarização ideológica, como referendava uma concepção de modelo econômico em que o crescimento seria feito com "sangue, suor e lágrimas" (D'ARAÚJO, 2008, p. 1).

O AI-5 foi de grande violência e serviu na visão do governo militar como forma de "limpar" o Brasil do perigo iminente do comunismo. Dessa forma, o regime militar tornava-se cada vez mais fortalecido, mostrando a sociedade que não seria tolerado nenhum tipo de oposição.

1) O Comunismo

O Partido Comunista do Brasil (PCB) foi fundado em março de 1922. O PCB nasceu da cisão ocorrida no interior da corrente revolucionária hegemônica no movimento operário brasileiro. Havia alguns militantes, integrantes do núcleo fundador do partido

comunista brasileiro, que tinham conhecimento a respeito dos posicionamentos da social democracia européia e informações úteis sobre as principais questões em debate entre os comunistas e social-democratas na Europa, trazendo estas idéias para o contexto brasileiro.

Foi da corrente anarquista que saiu grande parte dos elementos que iriam compor o núcleo inicial das fileiras comunistas. Os comunistas brasileiros faziam parte da Internacional Comunista (IC), que congregava todas as organizações comunistas do planeta e parte significativa de sua ação política era resultado de uma disputa direta com a social-democracia européia. A esse novo partido comunista foram postos grandes desafios: superar a herança anarquista de sua militância e implementar uma nova política entre os trabalhadores brasileiros, política essa, reitera-se, concebida pela IC tendo em vista a social-democracia européia, sem que, no entanto, houvesse nada semelhante a isso no Brasil.

Nos comícios promovidos pelo Partido Comunista do Brasil, a abstenção eleitoral era alvo dos oradores. Brandão aportava uma visão mais dura e crítica a respeito desse partido comunista:

A organização era frágil. O partido da época, de comunista só tinha o nome. Era um saco de gatos, um aborto de confucionismo e uma casa de orates; não valia um caracol. A ideologia anarquista criava uma série de ilusões. O estudo da situação objetiva, a correlação das forças, as manobras da política proletária, os avanços e recuos, a ofensiva e a defensiva, a luta legal e a luta ilegal, a luta no parlamento e a luta extraparlamentar, a combinação desses elementos e de muitos outros, tudo isso era ignorado ou era feito desordenadamente (BRANDÃO, 1926, p.50).

O conceito de comunismo propriamente define-se como uma forma de regime social em que existe uma igual distribuição de riqueza e a propriedade comum de todos os bens. As desigualdades sociais já levavam filósofos a pensar numa sociedade ideal, que tivesse igualdade de direitos. Segundo Engels, o comunismo é a doutrina das condições de libertação do proletariado:

O proletariado é aquela classe da sociedade que tira o seu sustento única e somente da venda do seu trabalho e não do lucro de qualquer capital; [aquela classe] cujo bem e cujo sofrimento, cuja vida e cuja morte, cuja total existência depende da procura do trabalho e, portanto, da alternância dos bons e dos maus tempos para o negócio, das flutuações de uma concorrência desenfreada. Numa palavra, o proletariado ou a classe dos proletários é a classe trabalhadora do século XIX (ENGELS, 1847, p. 1)

Ainda na visão de Engels sobre o comunismo, a relação do comunismo com a família se dá da seguinte forma:

A ordem comunista na família, faria da relação de ambos os sexos uma pura relação privada, que diz respeito apenas às pessoas que nela participam e em que a sociedade não tem de imiscuir-se. Ela pode fazê-lo, uma vez que aboliu a propriedade privada e educa as crianças comunitariamente e, por esse fato, anula as duas bases fundamentais do atual matrimônio: a dependência, por intermédio da propriedade privada, da mulher relativamente ao homem e dos filhos relativamente aos pais. Aqui se encontra também a resposta à gritaria tão moralista dos filisteus contra a comunidade comunista das mulheres. A comunidade das mulheres é uma relação que pertence totalmente à sociedade burguesa e hoje em dia reside inteiramente na prostituição. A prostituição repousa, porém, sobre a propriedade privada, e cai com ela. Portanto, a organização comunista, em vez de introduzir a comunidade das mulheres, muito pelo contrário, suprime-a (ENGELS, 1847, p. 1).

O objetivo do comunismo é o domínio do proletariado, perante o declínio da burguesia, acabando assim com o confronto de classes. Na essência do pensamento de Marx, o comunismo implica na subordinação do Estado à ditadura do proletariado (BLACKBURN, 1993, p.25).

A ditadura do proletariado é uma guerra severa e implacável da nova classe contra um inimigo mais poderoso: a burguesia, cuja resistência está decuplicada, em virtude de sua derrota (mesmo que em apenas um país), e cuja potência consiste não só na força do capital internacional, na solidez das relações internacionais da burguesia, como também na força do costume, na força da pequena produção.

No mundo, ainda existe a pequena produção em grande escala, e ela cria capitalismo e burguesia constantemente, todo dia, a toda hora, por meio de um processo espontâneo e em massa. Por tudo isso, o comunismo acredita que a ditadura do proletariado é necessária.

O comunismo baseia-se numa sociedade sem classes, em que todos têm os mesmos direitos, os mesmos ganhos e gastos. Entre os países que adotaram o regime comunista, podem-se citar a U.R.S.S., a China, Cuba e Alemanha Oriental. No Brasil, “Luiz Carlos Prestes foi o indiscutido líder do comunismo brasileiro” (COMBLIM, 1978, p.154).

Todos os partidos comunistas possuem um projeto definido e consistente. Em função de um objetivo maior e de longo alcance, que é a construção de uma nova sociedade, projetos menores são elaborados. Servindo a uma concepção teleológica da história, comum a todas as organizações comunistas, o presente existe em função do futuro, e é o futuro que dá forma ao passado (PANDOLFI, 1995, p. 18)

O comunismo queria a passagem de forma imediata para a estrutura socialista. Tinha como objetivo a ditadura do proletariado, pois achava que essa seria a forma de democracia mais ampla para os trabalhadores, ao mesmo tempo em que vigiava e reprimia a

burguesia. Dessa forma, o comunismo acreditava que poria fim às injustiças sociais. O primeiro país da América Latina a aderir o bloco Socialista foi Cuba, sob a liderança de Fidel Castro, em 1961, um pouco antes do golpe de no Brasil.

Na realidade, o que aconteceu em Cuba trazia um grande desconforto para a elite brasileira, um temor de o Brasil se tornar socialista e essa elite ter seus bens distribuídos. Em Cuba, nos primeiros anos de revolução, Fidel Castro promoveu a reforma agrária, o que era temido pelos grandes proprietários de terra no Brasil.

O golpe militar de 1964 representou um momento de inflexão para às esquerdas brasileiras, principalmente para os comunistas, o que gerava um amplo debate entre as organizações sobre as causas da derrota do movimento popular e, principalmente, o caminho que deveria ser seguido na nova situação política aberta com a chegada dos generais ao poder.

Na Escola Superior de Guerra o problema das relações entre a Segurança Nacional e a democracia continuava, de modo geral, muito aberto. A Segurança Nacional, deveria supostamente, reforçar a democracia e defendê-la contra o comunismo (CONBLIM, 1978, p.159).

Estava clara a visão do exército, o comunismo representava uma ameaça e que era necessário uma rígida estrutura para detê-lo, para isso seria necessário uma estratégia denominada de operação limpeza.

Lançada as bases, os militares podiam agora levar adiante seu projeto segundo as linhas traçadas na Grande Estratégia da Doutrina da Segurança Nacional. Para além da mobilização geral das forças repressivas do novo Estado, tal política – em conformidade com os princípios da Doutrina de Segurança Nacional – tinha em mira áreas específicas e estrategicamente sensível de possível oposição: política, econômica, psicossocial e militar (CONBLIM, 1978, p.159).

Praticamente todas as organizações comunistas do período anterior a 1964 sofreram cisões em prol da definição de uma nova estratégia política. Dessa forma, o PCB sofreu diversas cisões que deram origem a grupos como a Aliança Nacional Libertadora Nacional (ANL), o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), entre outras.

Da ANL participavam pessoas de todas as categorias sociais e de diversas convicções políticas e filosóficas, tendo os comunistas à frente, mas suas propostas não se resumiam às do Partido Comunista. O movimento da ANL sempre foi ativo dentro das Forças Armadas. O próprio Prestes disse:

...era muito mais fácil construir um partido (comunista) dentro dos quartéis do que nas fábricas. Pode parecer paradoxal, mas era assim. Isso porque, depois do movimento de 30, estabeleceu-se uma grande anarquia nas Forças Armadas. Mas havia uma falha: o trabalho não era feito no sentido de organizar os soldados para apoiar o movimento operário. Era um trabalho meramente agitativo (MORAES, 1985, p. 68).

A sede da Aliança Nacional Libertadora concentrava-se no Rio de Janeiro; a influência do PCB dentro da ANL amadurecia a idéia de revolução, de um movimento que pudesse sair dos quartéis e ganhar as ruas. Dessa forma, entende-se que o pensamento de Prestes dizia justamente que os soldados não seguiriam o movimento dos operários e, sim, o contrário.

Quando a ANL foi colocada na ilegalidade pelo governo de Vargas, o PCB manteve o movimento na clandestinidade. Em 1935, eclodiu a revolução que, pela falta de coordenação dos núcleos comunistas, iniciou-se em dias diferente. A Intentona Comunista fracassou. O governo Vargas era implacável com a ameaça comunista assim como o regime militar, que combateu as idéias socialistas.

As idéias socialistas dos comunistas sempre foram muito atacadas pelos governos de direita, a distribuição de rendas não era bem vista pelos setores dominantes da sociedade que tinham medo de perder seus bens. O comunismo era visto como um perigo iminente que precisava ser combatido a todo e qualquer custo.

CAPÍTULO 2

A RESISTÊNCIA DOS ARTISTAS DE ESQUERDA À CENSURA DO REGIME MILITAR

A Doutrina da Segurança Nacional tinha como um dos seus objetivos o controle da imprensa, pois era necessário que o Estado tivesse domínio das informações veiculadas pela mídia, para que a população não tomasse conhecimento da violenta repressão do regime e, ao mesmo tempo, limitar a atividade da oposição.

Para tanto, a censura foi um meio largamente utilizado pelo regime militar, a quem interessava que a população permanecesse desinformada, portanto, incapaz de participar de forma efetiva da vida política do País. Entretanto, apesar de o período da ditadura militar (1964-1985) haver sido um período de censura às manifestações artísticas em desacordo com a ideologia do governo, havia uma parcela de artistas que se recusava a ficar em silêncio e mantinha uma posição crítica à situação vigente.

A censura foi à grande arma do regime militar. Alcançava a literatura, o teatro, a música e o cinema, veículos considerados pelo governo como subversivos e por isso alvo de combate. Para saber o quê e como censurar, os censores, por vezes, faziam-se presentes às representações teatrais e tinham o poder de proibir e suspender um espetáculo sempre que achassem necessário. Em todos os espetáculos deveriam ser “reservados quatro ingressos gratuitos para a burocracia de censura” (ALVES, 1985, p. 215). Neles, os censores atestavam ou não a conformidade da apresentação; caso o parecer fosse contrário, as apresentações sofriam cortes da censura. Ainda assim, o meio artístico não se calou durante a ditadura do regime.

Por parte dos intelectuais brasileiros, havia um movimento de protesto, que tentava levar à população a noção do que estava acontecendo no País e, ao mesmo tempo, mostrar à sociedade que a ideologia militar e sua ditadura precisavam ser extintas e superadas. Por isso, grande parte das obras artísticas e intelectuais como textos, poesias, música, artes plásticas, entre outros, exprimiam o sentimento de recusa ao regime, demonstrando a revolta e contestando aquele momento.

Dentre as artes, a música foi uma das primeiras formas de expressão humana, um dos primeiros veículos utilizados pelo homem para se comunicar e expressar de forma verdadeira seus sentimentos, sua ideologia e filosofia de vida. Com o passar dos tempos, a

música foi-se modernizando, sem perder, entretanto, o seu valor de ser um dos maiores veículos de massa, que alcança multidões.

O homem é um ser social e a música é uma forma de manifestação desse homem, que sofre e age sob a influência da cultura ideológica e filosófica da sociedade em que vive. Sendo assim, sua produção musical está vinculada aos padrões sociais estabelecidos, em determinado período de tempo. Como expressão de indivíduos sociais, pode e é influenciada pelos dirigentes do Estado, já que ela pode realçar ou destruir toda uma proposta de trabalho político-social. Esse controle acontece por intermédio da censura que, em um contexto político, a censura é entendida como:

(...) controle e repressão pelo governo através de órgãos especializados, da liberdade de expressão. A censura pode atingir todos os meios de comunicação, tendo sempre, por escopo, impedir que circulem idéias e notícias consideradas pelos detentores do poder político como subversivas, atentórias à moral pública ou simplesmente inoportunas. Não obstante ocorrerem casos em que se impõem medidas de proteção à segurança nacional e aos costumes, a censura, como prática usual e inserida numa proposta política autoritária, acaba por transformar-se num instrumento socialmente perigoso por impedir a informação e o livre debate e dificultar a busca da verdade (MELO, 1978, pg.52).

A aplicação da censura na criação humana existe há séculos. É claro que, dependendo do período histórico, ela é mais ou menos rígida. No regime militar, foi estabelecida no período inicial após o golpe e tornou-se implacável com a instituição do AI-5, permanecendo de forma ativa até os anos 1990.

Os anos 1960 – 1970 foram de uma intensa repressão artística, um período marcado por tumultuados conflitos em nome da liberdade de expressão e contra o poder repressor, intolerante e arbitrário da ditadura do regime militar. O golpe e a ditadura instaurada no País obrigaram artistas e intelectuais brasileiros a reavaliar suas posições, delimitando o seu campo de atuação e ação em nome da sobrevivência de suas atividades.

O período denominado como pré-64 foi caracterizado por uma estreita ligação entre cultura e política, em que espaço para debates que visavam à transformação da sociedade brasileira, um período de grande efervescência cultural.

O panorama do início da década de 60 mostra a maior animação: no quadro do governo populista de Jango Goulart, era grande a efervescência. Tudo parecia aberto à mudança, o novo estava no ar, o ímpeto vital dos jovens iluminava de futuro o momento e com ele se confundia. A pequena faixa social integrada pelos intelectuais e artistas jovens de esquerda, e um ou outro menos jovem, mas não temeroso da crescente radicalização, devotava-

se à tarefa urgente de levar a cultura ao povo, arriscando os equívocos em que isso possa implicar (GALVÃO, 1994, p.185)

Após o golpe, mesmo com a ação da censura, o que se viu foi uma fase de criação cultural vivaz, principalmente no teatro, destacando-se os teatros ARENA e OFICINA. Mas em vários outros pólos artísticos como o cinema, a literatura e a música, as contestações eram também amplas. A resistência ao regime foi feita pelos artistas de esquerda, demonstrando um compromisso social e uma crítica à situação vigente, de forma que os espaços artísticos tornaram-se redutos de oposição ao regime. Os diversos segmentos populares demonstravam que era possível resistir e que nem todos compactuavam com a realidade do regime militar ou “abaixavam suas cabeças” para as violências cometidas durante a ditadura militar.

O que estava evidente era a necessidade que artistas e intelectuais tinham de expressar seu desagrado com as Forças Militares, por intermédio de sua arte, de sua filosofia e de sua ideologia. O Teatro de Arena e Oficina, o Tropicalismo, o cinema novo e as canções de protesto tinham como objetivo agredir, protestar, e incomodar através da arte.

1 O Teatro Oficina

No início dos anos 1960, diante do “imobilismo” das esquerdas e das transformações político-econômicas e sociais vivenciadas, um estilo de teatro mais atuante começou a manifestar-se. Estudantes politicamente ativos e professores universitários estiveram intimamente ligados ao movimento de resistência, e transformaram-se em alvos constantes da repressão.

O Teatro de Oficina foi fundado em 1958, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, por José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, Moracy do Val, Jairo Arco e Flexa, entre outros.

Nesse período, a cultura brasileira passava por uma grande agitação e buscava estar engajada na política de forma consciente e crítica. A agitação artística se dava pelo fato de os CPCs (Centros Populares de Cultura), criados por estudantes no início da década, procurarem aproximar a arte das massas.

Após o Golpe Militar, o prédio da UNE, onde o CPC desenvolvia seus trabalhos artísticos e onde funcionava o Teatro Oficina, foi incendiado, o que obrigou o grupo a redefinir seus planos. Assim, o grupo promoveu uma festividade em São Paulo, no Teatro Cacilda Becker que, posteriormente foi apresentada no Rio de Janeiro.

Segundo Costa,

[...] se no período anterior ao golpe o tema do “nacional” e do “popular” estiveram ligados à luta pelos interesses das camadas subalternas da população, após a configuração do Estado autoritário esses conceitos passaram a ser relacionados à unidade de ação e resistência. Cabia aos artistas e intelectuais que optaram pela “resistência democrática” lutar pelos direitos de livre expressão, associação e organização de partidos políticos. As peças e os espetáculos teatrais dos dramaturgos, encenadores e atores que optaram por essa forma de militância priorizavam temas como “liberdade”, “luta contra a opressão”, e “denúncia social”. Ao lado de Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, entre outros, o encenador Fernando Peixoto optou por essa forma de ação que foi amplamente discutida e criticada por diversos intelectuais (COSTA, 2006, p.103).

As primeiras peças encenadas no Teatro Oficina eram escritas por seus próprios componentes. A princípio, seu trabalho não foi marcado por querer transformar a cena teatral no País, diferentemente do Teatro de Arena, que buscou em sua essência a constituição de uma dramaturgia e de um teatro nacional, comprometido com as lutas de segmentos subalternos da sociedade brasileira.

: Apesar de ter seu trabalho reconhecido pelo público e pelos críticos, as atividades não surtiram o efeito intelectual e político desejado: o público era, em sua maioria, composto por universitários que esperavam encontrar nos palcos mensagens e resultados mais diretos. Desejavam ouvir palavras de ordem em defesa do patrimônio brasileiro e que nos textos houvesse estímulos à organização da classe operária e a firmeza necessária para o combate da opressão no campo. O golpe de 1964 encerrou no teatro brasileiro um momento de profundo otimismo.

A partir do momento do golpe, as manifestações artísticas passaram a ter como "palavra de ordem" à resistência ao arbítrio, no caso o regime repressor dos militares. Os artistas se mobilizaram em oposição ao regime militar e utilizavam as armas de que dispunham para alertar a platéia e protestar contra a ditadura militar.

[...] a própria natureza do ofício das pessoas, e as condições em que eram exercidas tendiam a expor seus praticantes à tentação do oposicionismo e a determinar o tipo de oposição praticada. Em alguns casos, trabalho e política praticamente coabitavam: na advocacia, na produção artística e cultural e no jornalismo” (ALMEIDA, 1998, p. 338.)

Na temporada carioca, os componentes do grupo depararam-se com o texto da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrita por ele em 1933 e essa peça passou a ser o principal espetáculo da história do grupo. As peças e os dramaturgos que compunham a cena do Teatro Oficina propiciaram a realização de trabalhos que tratavam de temas e impasses da

conjuntura brasileira, realizaram interpretações contundentes sobre a prática e pressupostos dos segmentos oposicionistas.

2 O Teatro de Arena

O grupo Arena surgiu nos anos 1950 e tornou-se o mais ativo grupo disseminador da dramaturgia nacionalista que dominou os palcos nos anos 1960. Era composto por um expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro popular. Tinha como uma de suas principais propostas, alertar à sociedade para um posicionamento político frente às mazelas nacionais.

Naquele momento, ser de oposição incluía desde assinar manifestos, participar de assembléias, até escrever artigos ou músicas que, de um modo ou de outro, estivessem relacionados à política daquele momento, e isso significava enfrentar riscos e mudanças profundas, tanto no aspecto profissional quanto no convívio familiar.

No Brasil, a primeira referência a um teatro em forma de arena surge numa tese subscrita por Décio de Almeida Prado, Geraldo Mateus e José Renato no I Congresso Brasileiro de Teatro, que foi realizado no Rio de Janeiro em 1951, destacando o possível barateamento da produção teatral.

O Teatro de Arena estava voltado para uma estética de esquerda e que discutia a realidade do País, fato que passou a chamar a atenção de vários segmentos da sociedade, pois seus personagens, como por exemplo, empregadas domésticas e operários em greve, antes não haviam sido protagonistas de uma peça de teatro. “O Arena foi a valorização das peças de conteúdo social, dos autores nacionais, uma transformação. [...] O Arena foi, de fato, um sopro inovador no teatro brasileiro” (ITAÚ CULTURAL, 2008, p. 44),

O grupo que fazia parte do teatro de Arena contribuiu para a consolidação de uma consciência social e política na sociedade brasileira. Participou de vinte anos da História do Brasil e, nesse período, buscava-se orientar-se esteticamente e politicamente de acordo com os ideais dos seus principais integrantes, alguns dos quais ligados ao Partido Comunista Brasileiro. Após 1968, com a instituição do AI-5, houve um aumento da tensão política, e muito dos integrantes do Arena foram presos e torturados. Mas os trabalhos não pararam.

Em 1971, após a prisão de Augusto Boal e sua partida para o exílio, foi anunciado o fim de suas atividades. “O rigor da censura e os limites impostos à criação desestimulavam aqueles que lutavam pela continuidade de suas atividades” (MICHALSKI, 1985, p.47). Com o fim

das atividades do Arena, seus integrantes dispersaram-se ou criaram outras alianças, mas a experiência que esse tipo de teatro proporcionou ainda hoje influencia suas carreiras.

3 O Tropicalismo

Para Heloísa Buarque de Hollanda, o Tropicalismo pode ser entendido como “*um movimento de expressão de uma crise.*” (HOLLANDA, 1992, p. 55). Esse movimento Tropicalista nasceu de maneira não premeditada, já que seus precursores não tinham a intenção direta de criá-lo. Na época, o que se evidenciava era a necessidade de os intelectuais se expressarem e demonstrarem sua filosofia e ideologia.

Essa geração conhecia guerras e ditaduras e não suportava a hipótese de ver acontecer, outra vez, tudo aquilo a que já haviam assistido. Queriam, então, direcionar a atenção da sociedade para tudo o que estava acontecendo, queriam protestar por intermédio de sua arte, agredir, e diferenciar-se.

Segundo Maciel (1996, p. 194), “[...] o Tropicalismo havia sido influenciado, primeiramente pela exposição de Hélio Oiticica, denominada Tropicália”. Daí foi retirado o nome e a fundamentação teórica, portanto, foram às artes plásticas que deram o ponto inicial a esse movimento musical, o Tropicalismo.

A partir da década de 1970, o movimento tropicalista torna-se cada vez mais forte, crescendo o número de adeptos. Os jovens que pertenciam à classe média, em grande parte, passaram a considerá-lo como um estilo de vida, muitas vezes só adotado por ser moda, mas grande parte desses jovens encontrava nas composições tudo o que sentiam ou queriam expressar.

O Tropicalismo inaugura no País o uso de mecanismos até então dissociados completamente desse tipo de produção. Foram vários os fatores que se conjugaram para dar base a essas composições, dentre eles, o uso das estruturas poéticas retiradas do Movimento Concretista. Esse movimento objetivava redefinir o papel do poeta no mundo moderno, criticava o modelo capitalista, mas não perdia de vista a preocupação com o consumo de suas obras.

Tinham como base temática cidades, indústria e a tecnologia por elas empregada. Pesquisavam em todas as áreas artísticas: pinturas, esculturas, músicas nacionais e estrangeiras que tivessem propostas semelhantes à que eles desenvolviam. O poema concreto representava a realidade utilizando o humor, a ironia, o erotismo, as metáforas. Os versos

brincavam com a métrica e com o ritmo, misturando as palavras que tomavam significados diversos.

Os poemas podiam ser encontrados em uma variedade de formas e nos mais diversos lugares, como, por exemplo: poema em pano, poema-desenho, poema-partitura. Com essas características, a poesia concreta compartilhava suas idéias com outras áreas de cultura, utilizava o seu estilo para compor sua base, como é o caso do Movimento Tropicalista.

O Movimento Tropicalista pode ser conceituado como um fenômeno de uma juventude que buscava dar um novo significado à vida e ao mundo naquele período de tempo. O concretismo foi sua mais importante característica, pois a poesia concreta, praticamente, concentra todas as outras características que dão estrutura a esse movimento cultural; também utilizou recursos baseados na antropofagia e no Manifesto do Pau-Brasil de Oswald de Andrade; o movimento antropofágico tentava “engolir” tudo o que pudesse engrandecê-lo e construir uma nova e verdadeira visão do Brasil.

O antropofagismo utilizava a ironia e a aparente ingenuidade para expressar a realidade, simplificando ao máximo os fatos culturais que deveriam ser resgatados, estabelecendo uma justaposição entre o antigo e o novo para proporcionar um melhor conhecimento e uma melhor divulgação da realidade brasileira.

O cenário Tropicalista eram as cidades, suas indústrias e seus prédios, seus problemas, encontros e desencontros. O movimento buscava retratar a realidade como uma forma de melhor entendimento pelo público e não mascarar nem esconder os problemas e as dificuldades; junção entre a arte e a política. A arte se tornava a arma de expressão contra a política que se havia estabelecido no poder, buscando modificar ou mesmo criar uma nova concepção política de Nação, e preocupação com o consumo e com a aceitação do público.

Para os tropicalistas, era importante resgatar e entender o passado cultural para elaborar as novas criações em bases firmes, sem os mesmos erros e as mesmas frustrações antigas. Fazia-se necessário resgatar o passado, “passá-lo a limpo” e reformulá-lo. Todas as formas de artifício foram utilizadas para que as barreiras entre povo e arte fossem transpostas e que a população saísse de sua inércia e passasse a ser um espectador interativo, quando não um ser transformador do processo.

Uma das músicas do movimento tropicalista foi Alegria, Alegria de Caetano Veloso:

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

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

Pode-se perceber nos versos da música "Alegria, Alegria" a noção de liberdade e de desprendimento dos padrões que estabeleciam a ligação do indivíduo com o cidadão politicamente ativo. O movimento tropicalista ofereceu uma versão da realidade brasileira alternativa à da esquerda, ou seja, construía uma versão alternativa da idéia de revolução.

Os tropicalistas compartilhavam da visão da esquerda de que a produção artística deveria associar-se às transformações revolucionárias, entretanto discordavam da esquerda, no entendimento do que seriam estas transformações.

4 O Cinema Novo

O CPC da UNE formou-se em 1962 e em 1964 foi fechado pelo golpe militar. O CPC "está filosoficamente ligada ao ISEB" (ORTIZ, 1986, p. 68). Tinha como meta utilizar elementos da cultura popular com o objetivo de desalienar o povo. Naquele momento, as teses do Partido Comunista do Brasil situaram-se no centro dos debates intelectuais, pois, muitas vezes, os intelectuais progressistas se reconheciam. "Em torno do Partido Comunista e de sua interpretação do nacionalismo formou-se uma cultura política singularmente fecunda (PÉCAUT, 1990. p.141.)". Segundo Pécaut, quatro fatores teriam contribuído para a aproximação entre intelectuais e o PCB:

- a) o partido era o portador da tradição estatal dos intelectuais brasileiros que via no Estado o veículo capaz de modernizar a sociedade brasileira, realizando as mudanças estruturais que se faziam necessárias;
- b) responsabilizou-se pelo acesso à modernidade;
- c) concebia o povo como a encarnação simbólica da nação;
- d) sinalizava a possibilidade de que a "revolução brasileira" pudesse ser feita de forma pacífica, via desenvolvimento econômico e reformas "democráticas" da Constituição (PÉCAUT, 1990. p.144-148).

A produção cultural teria que desempenhar um papel fundamental nesse processo de afirmação nacional, pois a cultura do País era ditada pela burguesia e as camadas urbanas que direcionavam seu comportamento pela produção cultural estrangeira, principalmente pelo cinema de Hollywood. Havia a necessidade de se criar condições para o artista brasileiro

enfrentar as produções estrangeiras. Um dos seus principais objetivos do cinema brasileiro era fazer com que ele ocupasse os espaços do cinema estrangeiro.

Na década de 1950, um grupo de jovens decidiu criar um cinema nacional nos moldes do País, e não de acordo com os padrões do cinema internacional. Um cinema que construísse uma identidade político-cultural para o povo brasileiro e que, posteriormente, veio constituir o “Cinema Novo”.

Por muito tempo, o Brasil foi visto como um País colonizado culturalmente e essa característica era muito marcante com relação ao cinema. Segundo a análise de Galvão e Bernardet sobre a “situação colonial” do cinema brasileiro,

O fator básico que explica a “situação colonial” do cinema brasileiro é o fato de que o “produto importado” ocupa o seu lugar. Trata-se, portanto, de uma definição de ordem econômica que será metaforicamente transposta para o campo da cultura. Importamos não apenas objetos manufaturados, mas idéias prontas - e formas, modelos, estruturas de pensamento - forjadas em função de realidades diversas que correspondem mal a nossa própria realidade. Estas idéias ocupam um tal espaço em nossas mentes que pouco sobra para que nelas se desenvolvam idéias próprias. Além de produtos industriais, os filmes são também produtos culturais. Juntamente com os filmes, importamos uma concepção de cultura - e uma concepção de cinema que identifica com o próprio cinema o cinema estrangeiro. Nisto reside o cerne da “colonização” cultural: a “situação colonial” - cuja marca cruel e inescapável é a mediocridade - se configura quando se adota um modelo importado que não se têm condições de igualar (GALVÃO e BERNARDET, 1980, p.166).

O cinema novo afastou-se dos padrões internacionais e discutiu os problemas sociais e culturais da nossa sociedade. Toda essa atividade cultural estava mesclada de política. Dessa forma, artistas e intelectuais, à sua maneira, protestavam contra a ditadura do novo governo.

5 As canções de protesto

Para a maioria das pessoas, a música é uma forma de expressar sentimentos, desejos, frustrações. Em determinadas ocasiões, ela serve mostrar a indignação com os rumos da sociedade, passando a ser uma crítica e, ao mesmo tempo, uma reflexão acerca dos

acontecimentos. No Brasil, a música tem um lugar de destaque na cultura popular, pois o povo brasileiro é completamente musical.

Por vezes, a música tem-se manifestado não apenas como arte, mas também como instrumento político e social. Ela sempre esteve presente nos momentos em que a população pôde participar de maneira ativa de uma tomada de decisão. Sua prática está situada em relações e posições sociais particulares que são um produto de complexos cruzamentos de cultura, classe, gênero etc., na experiência vivida. A música e as representações da música são atividades contextualizadas que têm significado social e político.

No período de mais ou menos dez anos, na fase mais dura da repressão na ditadura militar, os compositores de música popular deram muito trabalho aos censores. As “canções de protesto” conheceram seu auge entre 1964-68 e canalizaram para a canção popular a relação entre cultura e poder. Buscavam, por meio da ampla aceitação popular das músicas, a difusão de seu novo discurso.

As canções de protesto não atingiram a hegemonia ou o sucesso de público. Seu surgimento, porém, causou uma divisão que marcaria por anos a produção neste campo: músicos engajados x músicos alienados. Havia uma divisão no processo de radicalização por parte de um público consumidor que, mesmo restrito, era um público presente.

Suas canções eram vistas como discursos políticos, pois materializava, no seio da produção musical brasileira, uma necessidade de posicionamento em relação à música como elemento de entretenimento e exportação, ou como instrumento de conscientização popular — mesmo com todas suas contradições. Esse conflito fica evidenciado nos festivais da canção deste período, em que vaías e ataques eram comuns.

As canções de protesto tinham como objetivo as denúncias sociais; conscientizavam o *povo* brasileiro, com suas críticas sobre a situação do favelado e do sertanejo. Em um de seus artigos, Ferreira Gullar (GULLAR, 1980, p.83.) externa sua opinião: “o escritor, o cineasta, o estudante, o profissional liberal redescobrem-se como cidadãos diretamente responsáveis, como os demais trabalhadores, pela sociedade que ajudam a construir”

O artista assumia o papel de um militante político, cidadão ativo, capaz de interferir na História de seu País por intermédio de sua arma, a canção. Como exemplo, pode-se citar a música “Carcará”, que mostrava nitidamente sua ideologia e, segundo MARTINS,

(...) música Carcará, por exemplo, quando cantada em qualquer hora e lugar tornava-se a senha de reconhecimento da tribo ideológica. Metonímia, simbolização, o próximo passo deste processo político é a criação do mito, para completar a circularidade própria das criações ideológicas artificiais. O

mito, como se sabe, define-se pela heteronomia de seu corpus em relação às suas origens reais, ou seja, é uma forma autônoma, referente a algo que existiu, mas totalmente independente, em sua existência separada de suas constituintes originais. Como relação de alteridade e, então, pura ideologia (MARTINS, 1980, p.74).

O governo do regime militar era obcecado pela vigilância, desejava prevenir a atuação subversiva, e para isto se inspirava na Doutrina de Segurança Nacional, para chamar a críticas da oposição de "propaganda subversiva" ou de "guerra psicológica contra as instituições democráticas". O regime militar, autoritário, fazia com que os agentes envolvidos e funcionários públicos fossem regidos por sua lógica, o que produzia um fenômeno típico de regimes autoritários: a produção da suspeita.

A cultura era vista pelo regime militar com suspeição, em que os comunistas e os subversivos estariam infiltrados, participando de forma ativa para confundir o cidadão, colocando-o contra o Estado. A música teve grande destaque neste contexto e, por isso, tornou-se um importante alvo da vigilância, principalmente os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira).

Com os festivais da canção, a agitação estudantil ganhava espaço. Eles aproveitavam os espaços dos festivais para expressarem todo o seu descontentamento com a ditadura do regime militar, o que também era um dos motivos de vigilância dos festivais.

Um dos grandes ícones do movimento engajado foi Geraldo Vandré, perseguido e censurado, ao longo do regime militar brasileiro. Geraldo Vandré não suportou a pressão feita pelo regime e abandonou a vida artística. As informações que o DOPS possuía, levavam-no a acreditar que uma gama de artistas fazia parte do Partido Comunista Brasileiro, entre eles: Toquinho, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso. Os artistas da MPB eram alvo constante da produção da suspeita.

Na canção de protesto de Caetano Veloso, há um destaque para a crítica às músicas que só falam de amor e não se preocupam com o momento político-social em que seus autores vivem. Caetano deixa clara sua indignação contra a alienação artística.

Porque será
Que fazem sempre tantas
Canções de amor.
E ninguém cansa.
E todo o mundo canta
Canções de amor
De minha parte
Às vezes não agüento.
Noventa e nove e um pouco mais por cento
Das músicas que existem são de amor.
E quanto ao resto

Quero cantar só
 Canções de protesto
 Contra as canções de amor Odeio
 “As Time Goes By”.
 O manifesto Canções de amor
 Muito ciúme, muita queixa, muito “ai”
 Muita saudade, muito coração
 É o abusara de um.
 Santo nome em vão
 Ou a santificação de uma banalidade
 Eu queria o canto justo na verdade
 Da liberdade só do canto
 Tenra, limpa, lúcida, e no entanto
 Sei que só sei querer vive de amor e música (Canção de Protesto)⁴

O músico Geraldo Vandré também foi um artista que não se calou diante da brutalidade do regime militar e demonstrou toda a sua indignação e insatisfação com a Ditadura Militar por meio de suas canções. Por causa de sua postura, foi perseguido pelo regime. A música “Pra não dizer que não falei das flores” demonstrava perfeitamente o sentimento de Geraldo Vandré em relação ao regime.

Caminhando e cantando e seguindo a canção
 Somos todos iguais, braços dados ou não.
 Nas escolas, nas ruas, campos, construções
 Caminhando e cantando e seguindo a canção.
 Vem, vamos embora que esperar não é saber.
 Quem sabe faz a hora não espera acontecer.
 Pelos campos a fome em grandes plantações.
 Pelas ruas marchando indecisos cordões.
 Ainda fazem da flor seu mais forte refrão.
 E acreditam nas flores vencendo canhão.
 Há soldados armados, amados ou não.
 Quase todos perdidos de armas na mão.
 Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição.
 De morrer pela pátria e viver sem razão.
 Nas escolas, nas ruas, campos, construções.
 Somos todos soldados, armados ou não.
 Caminhando e cantando e seguindo a canção.
 Somos todos iguais, braços dados ou não.
 Os amores na mente, as flores no chão.
 A certeza na frente, a história na mão.
 Caminhando e cantando e seguindo a canção.
 Aprendendo e ensinando uma nova lição.⁵

A Música Popular Brasileira foi tratada, durante o regime militar, como um ser nocivo para Estado, subversivo e capaz de fazer mal à população. Para o regime, as canções

⁴ <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/144329/> acesso em 12/04/2008

⁵ <http://letras.terra.com.br/geraldo-vandre/> acesso em 12/04/2008

de protesto eram ofensivas às leis, à moral e aos costumes. É verdade que as canções engajadas não fizeram a revolução popular e não impediram as mazelas sociais, mas despertou na população uma reflexão crítica aos acontecimentos que aquela sociedade vivia.

A Doutrina da Segurança Nacional fazia com que a música de protesto fosse alvo de constante repressão e censura. Para o Estado, era necessário controlar as canções para que elas não incitassem a população contra o regime militar. A censura assumiu duas formas: “a priori, ou prévia e a posteriori, o censor é um burocrata, geralmente do Ministério da Justiça” (ALVES 1978, p.212-13)⁶.

A censura tinha como objetivo proibir a veiculação de todo e qualquer material por ela considerado subversivo, calunioso e que fosse contrário ao pensamento do regime militar, ou seja, a oposição era reprimida, perseguida e censurada. O governo queria impor-se por intermédio do medo e muitos artistas engajados sofreram as consequências de se declararem opositores do governo.

⁶ ALVES op. cit p.212-13

TERCEIRO CAPÍTULO

AS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE: LETRAS QUE NÃO SE CALARAM

Durante o período que compreende a década de 1950 e 1960, a cultura de esquerda no Brasil era composta por organizações sindicais estudantis, institutos intelectuais, partidos políticos e as mais diversas manifestações artísticas. Nesse contexto, o Partido Comunista do Brasil era o principal componente e influenciava vários setores da sociedade por meio de suas propostas nacional-reformistas; para o PCB, tratava-se de, realizar a “revolução burguesa” no Brasil, pois a sociedade brasileira ainda apresentaria características feudais, ou semi-feudais, no campo, entravando o desenvolvimento das forças produtivas no Brasil. (RIDENTI, 1993, p. 25). O PCB tinha uma grande importância nos anos 50 e essa importância se acentua nos anos 60, mas não se pode tomá-lo como único agente capaz de criar valores e condutas na cultura de esquerda. Segundo Bosi,

[...] não existe *uma* cultura brasileira homogênea, matriz de nossos comportamentos e dos nossos discursos. Ao contrário: a admissão do seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la como um efeito de sentido, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço (...) os ritmos das culturas no Brasil são diversos (BOSI, 2003, p.7-8).

A *cultura de esquerda* não podia ser interpretada de forma monolítica ou homogênea; pois ela não derivava da orientação de uma agremiação ou partido político; ela era plural, implicava práticas, valores e manifestações intelectuais, filosóficas e artísticas - o teatro, a música, o cinema, as artes plásticas, a poesia, a literatura, o debate acadêmico, sindical, estudantil e universitário – que visavam à transformação social no Brasil mediante denúncias das desigualdades sociais.

1 A biografia de Chico Buarque

O início da década de 1960 foi de conturbações nos setores sociais, políticos e culturais do País. A sociedade atravessava um momento de agitação e de inquietude. As mudanças estruturais do País estavam em todos os seus níveis. Com o golpe militar, a ditadura se instala definitivamente.

Culturalmente, a música ganha força nos festivais, surge novos movimentos que revolucionam a música brasileira e entram para a história brasileira. No contexto mundial, o rock se populariza, Cuba experimenta uma grande revolução chefiada por Fidel e seus companheiros. O impossível acontecia, o homem pisou na lua pela primeira vez. A Guerra Fria passava por um delicado momento, a ameaça de uma guerra nuclear estava cada vez mais presente.

No meio de agitações e de profundas transformações, surge Chico Buarque, um carioca tímido, estudante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo, de classe média, filho do professor e historiador Sérgio Buarque de Holanda e de Dona Maria Amélia Cesário Alvim. Chico era o quarto filho de uma família de sete irmãos e tornou-se um dos compositores mais importantes da música popular brasileira.

Chico Buarque nasceu no dia 19 de junho de 1944, na cidade do Rio de Janeiro. Ainda pequeno, foi morar em São Paulo e, aos oito anos de idade, foi morar na Itália, pois seu pai fora convidado a lecionar Estudos Brasileiros na Universidade de Roma. Voltou ao Brasil aos dez anos de idade e foi morar na cidade de São Paulo. Ao Rio de Janeiro só retornaria aos 22 anos.

O menino Chico foi criado num ambiente político e familiar de renovação de idéias acerca da trajetória nacional, dos problemas e perspectivas do País, afinal era filho de Sérgio Buarque de Holanda. Seu pai, em 1936, lançou o livro *Raízes do Brasil*, que abordou de forma inovadora o processo histórico nacional. Não tinha como Chico Buarque ficar a parte do contexto nacional a partir de suas obras.

Chico era o único filho homem da família que se interessou por música e, apesar de tentar ser um estudante de arquitetura dedicado, com o tempo, percebeu que não era sua vocação e o instinto artístico começou a falar mais alto. Foi nesta fase que ele começou a desenvolver o interesse pela música.

A música que marca o começo da carreira musical de Chico é “Pedro pedreiro”, que conta a história de um homem que espera um trem que nunca chega, um aumento que nunca vem, espera até ter sorte de ganhar na loteria federal. A música Pedro pedreiro já dava indícios do que seria uma das vertentes de sua carreira, a temática social.

Pedro pedreiro espera o carnaval
E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês.
Esperando, esperando, esperando,
Esperando o sol,
Esperando o trem,
esperando aumento para o mês que vem.
Esperando a festa, esperando a sorte

E a mulher de Pedro está esperando um filho pra esperar também.

Desde o início, as canções de Chico se preocupavam com o momento que ele vivia, por isso diz-se que ele era um artista engajado, pois sua arte demonstrava sua preocupação com a sociedade em que vivia e com os rumos que essa sociedade estava tomando.

Chico se casou com a atriz Marieta Severo e deste relacionamento nasceram três filhas, Silvia, Helena e Luíza. Chico ficou conhecido como compositor e cantor de música popular, trilhando um caminho de êxito e sucesso. Iniciou sua vida universitária no início da década de 1960, justamente no auge do movimento popular e estudantil que precedeu o golpe militar de 1964.

Em 1965, aconteceu a primeira gravação com o compacto "Olé Olá". A primeira música de sucesso de Chico foi "A Banda", interpretada por Nara Leão, que venceu o festival de canção (junto com "Disparada", de Geraldo Vandré). A Banda foi a canção que abriu as portas para Chico Buarque e, depois dela, muitos outros sucessos viriam. Com a ditadura militar estabelecida em 1964, a produção artística de Chico e dos demais artistas sofreu grande impacto.

Chico Buarque jamais assumiu o papel de militante político e nunca revelou de forma clara simpatias partidárias, Chico sempre foi assim, "meio quieto, no seu canto". Apesar desse fato, seus versos penetravam no meio estudantil, animando o clima de contestação ao regime militar. Suas obras foram, por várias vezes, censuradas, chegando ele a usar um pseudônimo para assinar suas obras. Em 1967, ele estreou o espetáculo "Roda-Viva", que acabou sofrendo com a censura.

Após o Ato Institucional nº 5, quando, sob o governo do general Médici, a repressão se acentua, os censores passaram a persegui-lo duramente, perturbando o seu processo de criação. Em 1968, por causa da grande repressão política, Chico foi para a Itália exilado. Na Itália nasce a primeira filha de Chico, Sílvia (viriam ainda Helena e Luisa). Em 1970, voltou para o Brasil lançou o álbum "Construção".

2 As canções de protesto de Chico Buarque

Na década de 1960, havia uma efervescência político-social no País, o que era até contraditório, já que foi a época em que o regime militar assumiu o governo e a ditadura

imposta pelo governo mostrou toda a sua toda força. Existia uma vontade de participar de forma ativa da política interna e isso ocorria em diversas camadas da sociedade. Na mesma época, os movimentos estudantis se intensificavam. Havia uma mobilização por parte da classe operária e dos agricultores, que constituíam o movimento sindical da Confederação Geral dos Trabalhadores (CGT) e as Ligas Camponesas. Percebia-se uma grande inquietação social e política no País.

De início, o governo militar já se mostrava rígido, mas com o passar do tempo tornou-se mais repressor e a censura era uma forma do governo controlar os opositores e manter a sociedade desinformada. A ditadura militar consolidou-se de forma absoluta no governo de Costa e Silva. Com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), o País vê-se diante do “tudo é proibido”, o governo controla as informações que seriam transmitidas à população.

Por causa do aumento da repressão por parte do governo, as manifestações estudantis aumentavam, tornando claras a inquietação política e a insatisfação da juventude politizada. Nesse período compreendido entre 1965 e 1968, o movimento musical se intensifica com a chamada Era dos Festivais. As canções de protesto adquirem importância, ocupando o papel de contestadoras da sociedade. Muitos são perseguidos pela ditadura nessa época.

A partir do governo de Medici, contudo, a perseguição e a violência tornam-se cada vez mais presentes no cotidiano dos cidadãos; surge a “política do desaparecimento”, o governo do então Presidente Médici, prende, tortura e exila várias pessoas. Instaura-se a censura na TV, no cinema, no teatro, na música e até nas universidades, com o intuito de eliminar a possibilidade do surgimento de uma cultura crítica que fosse de encontro às realizações do Estado repressor.

Pode-se dizer que “o AI-5 foi um golpe dentro do golpe, um golpe de misericórdia na caricatura de democracia. Caímos, aí sim, na clandestinidade” (GABEIRA, 1984, p. 119). A edição do AI-5 representou o endurecimento do regime de forma a não adotar disfarces. Repressão, censura e propaganda eram utilizados pelo regime para fortalecer o governo.

Inicialmente, Chico foi diversas vezes confrontado, até mesmo pela definição de estilo. Ele pertencia a uma geração posterior à bossa-nova, que foi um movimento que modernizou as estruturas musicais. Os festivais promovidos pelas redes de televisão foram o grande catalisador dessas discussões. Os festivais que, a princípio eram realizados no

ambiente acadêmico, deram uma nova fisionomia à música popular nacional, pois reunia em um mesmo espaço artistas e platéias distintas.

Surge no cenário de protesto e nos festivais o artista Chico Buarque, que tinha como característica um jeito sutil de mostrar toda sua indignação contra a ditadura militar. Muitas vezes Chico foi criticado e outras vezes acusado de ter letras alienantes. Com o tempo, ele passou a ser mais direto em suas composições o que lhe rendeu a proibição de algumas músicas e a acusação de ser subversivo.

Com o passar do tempo, Chico decidiu utilizar o pseudônimo de Julinho de Adelaide, na tentativa de não ser tão perseguido, mas não adiantou, pois mesmo com o pseudônimo teve músicas proibidas pela censura. O compositor Chico Buarque tinha uma vasta cultura e domínio das palavras, o que fez com que suas letras tivessem sofisticação e sutileza. Ele pertencia a uma família de classe mais alta e, por esse motivo foi duramente criticado, ao que Chico responde dizendo:

“O artista popular revolucionário poderia ser o indivíduo que mora na Zona Sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se, então, compelido a renegar sua existência de ‘burguês de doirada tez’ para juntar-se ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é uma questão de honra e de doutrina” (HOLLANDA, 1992, p. 25)

Apesar de todas as críticas recebidas, Chico é um dos poucos compositores que resgatam gêneros tradicionais, utilizando-os em suas canções. Mas foi muito criticado pelo público “militante”, até mesmo algumas músicas consideradas líricas trazem algum tipo de protesto embutido em suas letras, o que muitos não aceitavam, pois achavam que ele deveria ser mais direto em suas letras. Na letra da música “A banda”, pode-se observar a vida urbana, a dureza da vida da “gente sofrida” que “despediu-se da dor”, Chico com toda sua sutileza consegue falar das angústias e mazelas da sociedade.

Chico ganhou notoriedade com o sucesso de A banda; logo após, era chamado para realizar programas de rádio e televisão. Na época, Chico Buarque surgiu como um formador de opinião, pois, com sua arte, exercia um papel de destaque que ocupava nos meios de comunicação. No momento em que decidiu escrever canções que davam mais ênfase à questão política, passou a ser visto como uma ameaça ao regime militar, suas canções passaram a ser alvo dos censores do governo. A letra de A Banda era bem sutil:

Estava à toa na vida e meu amor me chamou

Pra ver a banda passar cantando coisas de amor
 Mas para meu desencanto o que era doce acabou
 Tudo tomou seu lugar depois que a banda passou
 E cada qual no seu canto, em cada canto uma dor
 Depois da banda passar cantando coisas de amor.

Na última estrofe da canção Chico mostra a tristeza da mesmice, que após a “banda” fez tudo voltar ao normal. As dores da sociedade não mudaram, continuavam ali. A canção de Chico fala de esperança e desesperança. O apelo à confraternização, contido em “A Banda”, era uma forma de fazer o povo se alegrar um pouco em meio ao medo e à incerteza. É uma canção forte, apesar de sua sutileza ao criticar o momento vivido pela sociedade brasileira.

Para Chico, o jeito era ver a banda passar, cantando coisas de amor, pois havia uma necessidade de amor em dose capaz de alegrar, e trazer à tona o humanismo, dando paciência e esperança, força, capacidade de ir para frente. A Banda dividiu o primeiro lugar no II Festival de Música Popular Brasileira com “Disparada”, uma das músicas de protesto mais conhecidas, uma parceria de Geraldo Vandré e Théo Barros. Sobre os festivais, Zuza Homem de Mello deixa a seguinte opinião:

Nos dez dias seguintes, a cidade de São Paulo passou a viver em função do grande duelo marcado para a final do II Festival da Record. Nas rodas e reuniões, a discussão sempre desembocava nas preferências entre as duas músicas. Como as transmissões diretas do Festival chegavam a quase todo País, o tema ganhou amplitude nacional. Nunca o Brasil vivera uma discussão cultural tão empolgante como aquela. “A Banda” contra “Disparada” era como Palmeiras X Corinthians, como Vasco X Flamengo em decisão de campeonato. Inúmeros cronistas escreveram sobre o assunto nos principais jornais. O Estado de São Paulo resumiu: “Desde o finzinho de setembro, só duas torcidas contam: a da Associação Atlética Disparada e a da Banda Futebol Clube”. Nenhum tema artístico ganhou tão rapidamente as ruas, sendo discutido por freqüentadores de bares e botequins, por motoristas e passageiros de táxis, pela aluna e o professor, a dona de casa e a empregada. Faziam-se apostas nos elevadores, todo mundo tinha um palpite, cada um preferia um ritmo. Acontecia a discussão sobre estética na rua, o gari e o jornalista argumentavam o que era mais bonito, o que era mais moderno, o que era mais antigo, qual letra era melhor... O Brasil inteiro viu pela primeira vez que música popular era coisa muito séria (MELLO, 1978, p. 129).

A banda teve uma crítica publicada no jornal Correio da Manhã, assinada pelo poeta Carlos Drummond de Andrade.

A felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz com pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como estávamos precisando de amor (MELO, 1978, p. 50).

As músicas de Chico Buarque exprimem a idéia de liberdade, de democracia e de como as instituições da época coibiram tais idéias; falam também da esperança que se tinha de ver tudo isso acabado. Chico Buarque era um homem inteligente e sua forma sutil de protestar fica bem evidente na canção Cálice. O refrão dessa letra pode ser interpretado de várias formas.

Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta

“Pai” – referência a Deus, ser divino capaz de realizar milagres;

“Pai” – político no poder que poderia modificar o rumo dos acontecimentos;

“cálice” – símbolo religioso que traz o perdão dos pecados humanos após a penitência e o reconhecimento destes;

“cálice” – que ao ser ouvido pode ser entendido e comparado com a pronúncia do verbo calar (cale-se), ou seja, verbo calar na forma imperativa; neste sentido, a palavra passaria a demonstrar a censura e a repressão feita sobre os indivíduos que eram proibidos de se expressarem livremente.

A junção destas duas palavras exprime o sentido do poder de Deus ou do poder político, que, ao mesmo tempo, pode adotar duas posturas, dois comportamentos, o de repressão e o de liberdade, de perdão. Cálice tem uma letra inteligente, essa interpretação dúbia, confundia a censura, pois não deixava claro que o autor estava falando do Estado.

O vinho aparece como bebida que liberta os pecados e os pecadores, mas que está sujo, que tem o tom vermelho pelo sangue dos “pecadores”, ou seja, dos que estão contra o

estabelecido, e não por representar o sangue de Jesus. Na primeira estrofe da canção, Chico levanta o questionamento de como consentir com todo o processo que se desenvolvia sem esboçar ou lutar contra tais fatos; transmite a idéia da forte pressão que se fazia para que não se desenvolvessem os protestos, mas que estes a todo momento eram realizados às escondidas.

Na letra de “Apesar de você”, Chico Buarque relata, por intermédio de sua poesia, a dor de quem foi torturado, perseguido ou que tenha vivenciado a experiência violenta do regime através de um familiar ou amigo.

Hoje você é quem manda Falou, ta falado
 Não tem discussão
 A minha gente hoje anda Falando de lado
 E olhando pro chão
 Viu Você que inventou esse estado
 E inventou de inventar Toda a escuridão
 Você que inventou o pecado
 Esquece-se de inventar O perdão
 Apesar de você
 amanhã há de ser outro dia.
 Eu pergunto a você onde vai se esconder
 Da enorme euforia?
 Como vai proibir
 Quando o galo insistir em cantar?
 Água nova brotando
 E a gente se amando sem parar

Nesses versos, Chico Buarque deixa clara a situação que o País atravessava. Um Estado ditador, que não aceitava a oposição e perseguia de forma dura aqueles que ousavam ir contra a ideologia do regime militar. Ao mesmo tempo, ele mostra uma sociedade silenciada pelo medo da repressão da ditadura que era violenta, mas Chico tem palavras de esperança também, a esperança de que amanhã vai ser um outro dia, demonstrando que acreditava que um dia aquela situação iria mudar.

A ditadura militar, apesar de tão repressora, muitas vezes contribuiu para inspirar a carreira artística de muitos e com Chico Buarque não foi diferente. Nos anos 1970, Chico fez uma viagem a Cuba, que naquele momento vivia um novo regime político, totalmente revolucionário e o governo brasileiro tinha medo de essa revolução chegar ao Brasil. Na volta ao Brasil, Chico Buarque passou a receber cartões postais de um grupo de militares que se denominavam CCC – Comando de Caça aos Comunistas. O conteúdo desses cartões geralmente eram bastante agressivos e intimidadores.

Você lê jornais? Então sabe que seu “pai espiritual”, Fidel Castro, está libertando milhares de presos políticos. O Brasil tem cerca de 200 e Cuba milhares. Onde há mais liberdade? “Cálice” a voz da razão, quando grita a ideologia, não é? Você é o primeiro de nossa relação. O Comando de Caça aos Comunistas deseja a você, ativista da canalha comunista, que enxovalha nosso País, um péssimo natal e que se realize no ano de 1979 nosso confronto final (ZAPPA, 1999, p.120).

Chico Buarque sempre foi um homem tranqüilo, assim como suas reações a tais recados e bilhetes que recebia. Não era apenas ele o destinatário desse tipo de correspondência, em geral, eram avisos que artistas de esquerda recebiam, uma forma de intimidá-los, para não se posicionarem contra o governo. A pressão e os recados dos militares geralmente causavam um efeito contrário.

Tinha bastante esse tipo de ameaça. Isso me dava gás, não porque eu seja especialmente corajoso, mas porque sou muito orgulhoso, de certa forma me aticava. Era contraproducente. A censura, a proibição, os recados que eu recebia, que eram bem barra pesada. Os telefonemas. Aquilo mexia comigo e me dava gás. Agora o outro lado, esse é que era chato, muito mais, era o “a favor”, o lado da cobrança. Também era uma questão de orgulho, não queria ser teleguiado (ZAPPA, 1999, p. 120-21).

No auge da ditadura, a repressão ficou cada vez maior aos artistas, Chico e outros autores enviavam as letras das músicas aos censores, mas utilizavam da seguinte estratégia: o começo e o final das músicas eram recheados com versos melosos e românticos. Utilizavam dessa estratégia por que os censores tinham um grande número de letras e textos para conferir e para ganhar tempo apenas o começo e o final das letras das músicas eram conferidos.

A censura era utilizada pelo regime como um instrumento de coerção a qualquer tipo de manifestação artística que ameaçasse ao discurso da ordem e da segurança nacional propagado pelo governo. A censura na produção cultural causou cortes e determinou o que podia ou não ser dito; dessa forma a produção artística era castrada conforme a vontade do Estado.

A característica mais marcante da obra de Chico Buarque é a presença da temática social em suas letras, por meio das quais se podem verificar suas ideologias, seu pontos de vista, tudo de forma sutil, irônica, quase nunca direta, um jeito muito particular de Chico expor sua indignação. A sutileza de Chico se devia ao fato de querer dar ao público as informações, sempre à sua maneira, deixando que ele tirasse suas próprias conclusões.

Chico Buarque se sentia incomodado com a situação do País e, em suas obras, denunciava a situação que existia; as pessoas possuíam a liberdade de analisar e classificar do jeito que quisessem, tirando suas próprias conclusões, ou seja, Chico escrevia suas letras de forma que elas levassem à reflexão.

Em plena ditadura militar, no ano de 1975, Chico compôs uma canção que foi considerada uma chacota ao governo do Presidente Ernesto Geisel. Em sua letra, Chico ridicularizava o governo militar. Essas canções de Chico tinham uma crítica explícita, fato raro na obra de Chico, que sempre foi muito sutil em suas letras. Após esse fato resolveu adotar um pseudônimo, Julinho de Adelaide.

A letra de “Milagre Brasileiro” era um questionamento sobre o crescimento econômico do País, tinha uma letra objetiva, e foi considerada pelos censores da época uma afronta. Chico satirizava o “Milagre Econômico”, que mostrou um crescimento no campo econômico do País, na era da ditadura militar, mas, na época, houve um aumento significativo da pobreza e na concentração de renda, a canção era uma denúncia e um questionamento a situação econômica do País.

Cadê o meu?
 Cadê o meu, ó meu?
 Dizem que você se defendeu
 É o milagre brasileiro
 Quanto mais trabalho
 Menos vejo dinheiro
 É o verdadeiro boom
 Tu tá no bem bom
 Mas eu vivo sem nenhum
 Cadê o meu?
 Cadê o meu, ó meu?
 Eu não falo por despeito
 Mas, também, se eu fosse eu
 Quebrava o teu
 Cobrava o meu
 Direito

Nessa canção, Chico Buarque questionava o crescimento denominado como “Milagre Brasileiro”: segundo o governo, a economia crescia, mas o que se percebia era que a grande massa não participava deste “milagre”. Quando ele diz que “tu tá no bem bom mas eu vivo sem nenhum”, apontava justamente para a questão de que a classe mais pobre, como sempre, estava marginalizada, sendo assim atingida com sua letra diretamente o governo; por isso, foi alvo de censura.

A censura agia como uma repressão seletiva que impossibilitava emergir determinados pensamentos ou obras artísticas. O principal objetivo da repressão era suprimir a ameaça comunista. O discurso do governo militar contrapunha-se às manifestações artísticas e culturais produzidas pela esquerda. Para os militares que acreditavam ter como missão zelar pela Segurança Nacional, era necessário impedir a ação dos inimigos do Estado, como por exemplo, os comunistas. Qualquer discurso ou atitude de contestação às medidas que estavam sendo tomadas pelo governo poderiam incitar protestos e a desordem tão temida, sendo assim, se fazia necessário o controle do Estado.

A música sempre teve grande importância na formação da comunidade nacional. A linguagem musical é universal e atinge de forma rápida e, grandes massas. Em situações que exigem demonstrações de unidade, recorre-se ao hino nacional ou, eventualmente, a uma canção facilmente reconhecida por todos. Tempos atrás, a torcida do Flamengo utilizou a canção “Poeira” de Ivete Sangalo, como seu hino. A música tem o poder de interferir nos rumos da sociedade, a expressão musical influencia pensamentos e comportamentos.

Em 1978, Chico Buarque em 1978 escreveu a primeira música de caráter crítico sobre a infância, com o título “Pivete”. Apesar de ser uma música composta há 25 anos, ela está cada vez mais atual, pois a negligência do Estado com as crianças que vivem em situação de risco continua. Nos primeiros versos da canção, Chico faz a denúncia do trabalho infantil:

No sinal fechado
Ele vende chiclete
Capricha na flanela
E se chama Pelé.

Segundo o compositor, Pelé, assalta, furta e, se envolve com drogas. Ele é um “pivete”, ou seja, um infrator. Chico ousava em suas letras a falar de problemas sociais que todos viam, sabiam existir, mas nada faziam. Mais uma vez, Chico confrontava o Estado estático, que não reagia a essa situação. Por intermédio de sua canção de forma poética e lírica ele demonstra toda sua indignação.

Chico Buarque é um poeta que se relaciona com seu mundo exterior e esse relacionamento é de compromisso literário, de engajamento poético. A palavra do poeta é dirigida à consciência do leitor e sua linguagem é utilizada como veículo manifesto para

transmitir sua mensagem social. Para tanto, sua poesia delata o poder dos dominantes sobre os dominados, integrando-se e partilhando dos problemas na história e pela história, num esforço revolucionário para transformar as estruturas da sociedade. Observe-se o que diz a letra de Partido Alto:

Deus é um cara gozador, adora brincadeira
pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro
mas achou muito engraçado me botar cabreiro
na barriga da miséria nasci batuqueiro (brasileiro)
eu sou do rio de janeiro
Jesus cristo inda me paga, um dia inda me explica
como é que pôs no mundo essa pobre coisica (pouca titica)

A música foi inicialmente vetada, e para que ela fosse veiculada, Chico Buarque teve de modificar duas palavras na letra. *Os versos* “Na barriga da miséria eu nasci brasileiro” e “Como é que pos no mundo essa pouca titica” passam a ser, respectivamente, “Na barriga da miséria eu nasci batuqueiro” e “Como é que pos no mundo essa pobre coisica”. Assim, a DCDP liberou sua gravação.⁷

Todavia, Chico Buarque não criticava o governo apenas em suas letras e poesias. Escreveu algumas peças polêmicas que também foram alvo dos censores da época, porque retratavam a sociedade, algo que incomodava o regime militar, que via em sua obras uma clara oposição aos seus mandos e desmandos.

Em 1972, Chico Buarque junto com Ruy Guerra escreveu *Calabar: o elogio da traição*. A peça buscava reinterpretar o episódio da ocupação do Nordeste açucareiro pelos holandeses, entre 1630 e 1654, do ponto de vista dos colonizados. No ponto de vista da peça, todos os envolvidos naquele acontecimento histórico foram, de algum modo, traidores e não apenas Calabar.

A peça desenvolveu temas polêmicos e, contrariou a história oficial. Nela, são colocadas em cena representações característicos do governo militar, como, tortura, traição, colonização, autoritarismo. Ela foi vítima da Censura, sendo liberada no princípio de 1973. Para Chico Buarque, o pior era nunca saber de forma clara o que podia ou não podia ser dito (GASPARIO, VENTURA, e HOLLANDA, 2000, p.70) e nem tão pouco o porquê.

Embora a censura restringisse a criação artística, toda a pressão sofrida pelos artistas de esquerda fazia com que eles se engajassem cada vez mais na luta contra a ditadura

⁷ www.censuramusical.com.br/documentos acesso em 01/05/2008

do regime, protestando de forma criativa por meio de sua arte. Conseguiram despertar na sociedade a consciência de que algo estava errado e que precisava ser mudado. A arte engajada da qual Chico fazia parte estava voltada para a preocupação com o social, no qual o artista deixa transparecer sua visão de mundo em suas obras, “a arte engajada estava preocupada com os problemas de seu tempo, da sua sociedade,” (DENIS, 2002, p. 32). O artista fala do momento em que vive, faz sua obra de forma a alcançar as pessoas e levá-las à reflexão. Engajar-se é tomar certa direção, fazer suas escolhas e não ter medo de divulgá-las, se integrando em uma empreitada.

O modelo *modernizador* que os militares empreenderam era, na verdade, excludente, pois atendia aos interesses das grandes potências e da elite econômica brasileira, mas a grande massa ficava de fora desse processo, o que é percebido na letra de “Milagre Brasileiro” de Chico.

Chico com seu espírito crítico denunciou injustiças e desigualdades sociais e, por todo tempo, alimentou a esperança de um Brasil melhor, de liberdade. O autoritarismo explícito durante a ditadura militar foi alvo das críticas de Chico, que colocou sua arte em favor das liberdades individuais e, por esse motivo, sofreu perseguições, censura e prejuízos ao seu processo criativo, já que, por causa da censura, muitas vezes Chico se viu obrigado a refazer sua obra para que essa fosse aprovada pelos censores.

O que se percebe como verdade é que, apesar de toda censura que a obra de Chico Buarque sofreu por parte de um regime totalmente ditador e que não permitia opiniões contrárias a sua ideologia, Chico jamais se calou diante das mazelas, sofrimento e injustiças da sua sociedade. Em todo tempo, de forma sutil ou direta, Chico Buarque “deixou seu recado”, ainda que perseguido pela censura do regime.

CONCLUSÃO

O regime militar foi um período marcado pela violência e censura. A ditadura perseguiu, prendeu, matou e fez com que muitos se exilassem. A princípio, a “limpeza” que tanto o exército queria transformou-se em um período de truculência em que só havia dois lados: os que estavam a favor e os que estavam contra o regime.

Para o Estado ditatorial, era inconcebível a oposição e, para que o governo fosse forte, era preciso neutralizar a esquerda, independente da forma utilizada para alcançar esse objetivo. Foi um período em que não havia abertura para expressar pensamentos e sentimentos, a não ser que eles exaltassem o regime em vigor.

Nessa época, ficou conhecida a Ideologia da Segurança Nacional, criada para fortalecer o governo, por meio da qual o governo deixava claro sua intenção de controlar a sociedade para que essa não interferisse nos seus planos de comandar com mãos de ferro o País. É evidente que alguns setores da sociedade não aceitaram sujeitar-se ao silêncio.

Para o regime o comunismo era um mal que precisava ser extirpado, pois ele era uma ameaça a ordem do País, os militares temiam uma revolução como a de Cuba e por isso tentavam o máximo reprimir os opositores do governo; a censura foi uma das armas utilizadas pelo governo para se manter no controle da situação.

A classe artística foi um das que mais sofreu com a censura: os artistas considerados de esquerda foram duramente perseguidos e tiveram suas obras censuradas, mas o período da censura militar não foi, de forma alguma, de pobreza artística, pelo contrário, foi neste período que muitos artistas mostraram sua criatividade e demonstraram toda a sua indignação com os rumos da sociedade através de sua arte.

É nesse contexto que surgem os Festivais de Canção e as músicas de protesto se destacam por suas letras que iam de encontro a todas as arbitrariedades causada pelo governo. As canções de protesto eram uma forma de os artistas manifestarem sua oposição contra o governo e alertarem a sociedade para o que estava acontecendo.

Para enganar a censura, muitas vezes, usavam letras de interpretação dúbia para que não serem censurados e muitas vezes conseguiam passar pelos censores e terem suas canções liberadas. Um dos artistas mais populares dessa época foi Chico Buarque, homem simples, apesar de sua origem ser de uma classe abastada, que usou as letras de sua música para mostrar o que acontecia na sociedade brasileira durante o regime.

Chico foi considerado um artista de esquerda subversivo pelo regime militar e, por isso, foi perseguido e teve suas músicas censuradas. Contraditoriamente, foi apontado por muitos artistas engajados como não tendo compromisso com a realidade do País já que suas letras não falavam de forma direta sobre os rumos da sociedade.

Sua forma sutil e poética de se expressar não deixou que ele ficasse fora do contexto do País, sua obra revela um artista sensível às mazelas do País. Percebe-se em sua obra sua indignação com o regime militar e que ele, como artista e, cidadão jamais se deixou calar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, M^a Herminia Tavares de & WEIS, Luiz. Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWAREZ, L. M. (org) **História da vida privada no Brasil**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil** (1964-1984). Petrópolis: Vozes, 1985.
- BRANDÃO, Octávio Rego. **Agrarismo e Industrialismo**. Rio de Janeiro: SCP, 1926.
- BLACKBURN, Robin. **Depois da queda** – o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1993.
- BOSI, Alfredo. Plural e não caótico. In: **Cultura Brasileira: temas e situações**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- CONBLIM, Joseph. **A Ideologia da Segurança Nacional** – O Poder Militar na América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- COSTA, Rodrigo de Freitas. **Templos de resistência democrática: os tambores de Bertold Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.
- D'ARAUJO, Maria Celina. **Ai-5 O mais duro golpe do regime militar**. Disponível em http://www.cpdoc.fgv.br/nav_fatos_imagens/htm/fatos/AI5.htm. Acesso em 12/04/2008
- DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento: de Pascal a Satre**. Bauru: Edusc, 2002.
- ENCICLOPÉDIA Itaucultural de Teatro. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=657
- ENGELS, F. **Princípios Básicos do Comunismo**. Trad. José Barata-Moura. Transc. José Braz e Maria de Jesus Coutinho, janeiro 2006. Disponível em <http://www.marxists.org/portugues/marx/1847/11/principios-comunismo-oe.htm>. Acesso em 12/04/2008
- FERNANDES, Florestan. **Apontamentos sobre a teoria do autoritarismo**. São Paulo: Hucitec, 1977.

GABEIRA, E. **O quê é isso companheiro?** São Paulo: Abril Cultural, 1984.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (literatura e imediação: 1964-1988) In: SCHATZ, Jorge & SOSNOWSKI, Saul (org). **Brasil: O trânsito da memória.** São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1994.

GALVÃO M^a Rita & BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema:** repercussão em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1980.

GASPARIO, Elio; VENTURA, Zuenir, HOLLANDA, Heloisa Albuquerque de. **70/80:** cultura em trânsito – da repressão a abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão.** Rio de Janeiro: Ed. Universitário da UNE, 1980.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem – cpa, vanguarda e desbunde:** 1960/70. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1992.

Manual Básico da Escola Superior de Guerra. ESG.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe – Memórias do tempo do Tropicalismo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MARTINS, Carlos Estevan. História do CPC. In: **Arte em Revista.** N. 3, 1980teira, 1996.

MELO, Osvaldo Ferreira de. **Dicionário de Direito Político.** Rio de Janeiro: Forense, 1978.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola.* São Paulo: Editora 34, 2003.

DIAS, Maria Odila L.da Silva. Política e sociedade na obra de Sérgio Buarque de Holanda. In: **Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil.** São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1988.

MICHALSKI, Yan. **O palco amornado.** Rio de Janeiro: Avenir, 1985.

MORAES, Denis de & VIANA, Francisco. **Prestes:** lutas e autocríticas. Petrópolis: Vozes, 1985epartamento de Estudos, 1976.

NETTO, José Paulo. **Ditadura e Serviço Social – uma análise do Serviço Social no Brasil pós 64.** São paulo: Cortez.11^a ed.

NEUMANN, Franz. **Estado democrático e Estado autoritário.** Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasileinse, 1986.

PANDOLFI, Dulce. **Camaradas e companheiros**. História e memória do PCB. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil** – entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós 1960. In: **Tempo Social**, v.17, n.1. São Paulo: USP, 2005.

_____. **O fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Edusp, 1993.

SILVA, Golbery do Couto e. **Conjuntura Política Nacional** – O poder Executivo e Geopolítica do Brasil. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1981.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: Para todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

<http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/144329/>

<http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/43867/>

<http://www.marxists.org/portugues/marx/1847/11/principios-comunismo-oe.htm>

http://www.cpdoc.fgv.br/nav_fatos_imagens/htm/fatos/AI5.htm

<http://letras.terra.com.br/chico-buarque>

<http://letras.terra.com.br/geraldo-vandre>

<http://www.censuramusical.com.br/documentos>

ANEXOS

LETRAS DAS MÚSICAS DE CHICO BUARQUE CITADAS NO TEXTO.

A banda

Chico Buarque/1966

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem
A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela
A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor

Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou
E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor
Fique lá na frente
Pois vendo valente
E tão leal seu povo
O rei fica contente
Porque é Ano Novo

Apesar de você

Chico Buarque/1970

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

Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar
Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Esse samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar
Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa
Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver

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

Milagre brasileiro

Julinho da Adelaide/1975

Cadê o meu?
Cadê o meu, ó meu?
Dizem que você se defendeu
É o milagre brasileiro
Quanto mais trabalho
Menos vejo dinheiro
É o verdadeiro boom
Tu tá no bem bom
Mas eu vivo sem nenhum
Cadê o meu?
Cadê o meu, ó meu?
Eu não falo por despeito
Mas, também, se eu fosse eu
Quebrava o teu
Cobrava o meu
Direito

Pivete

Composição: Francis Hime e Chico Buarque

No sinal fechado

Ele vende chiclete

Capricha na flanela

E se chama Pelé

Pinta na janela

Batalha algum trocado

Aponta um canivete

E até

Dobra a Carioca, olerê

Desce a Frei Caneca, olará

Se manda pra Tijuca

Sobe o Borel

Meio se maloca

Agita numa boca

Descola uma mutuca

E um papel

Sonha aquela mina, olerê

Prancha, parafina, olará

Dorme gente fina

Acorda pinel

Zanza na sarjeta

Fatura uma besteira

E tem as pernas tortas

E se chama Mané

Arromba uma porta

Faz ligação direta

Engata uma primeira

E até

Dobra a Carioca, olerê

Desce a Frei Caneca, olará

Se manda pra Tijuca

Na contramão
 Dança pára-lama
 Já era pára-choque
 Agora ele se chama
 Emersão
 Sobe no passeio, olerê
 Pega no Recreio, olará
 Não se liga em freio
 Nem direção
 No sinal fechado
 Ele transa chiclete
 E se chama pivete
 E pinta na janela
 Capricha na flanela
 Descola uma bereta
 Batalha na sarjeta
 E tem as pernas tortas

Pedro Pedreiro

Chico Buarque

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
 Pedro pedreiro fica assim pensando
 Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando pra trás
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
 Esperando o trem, esperando aumento
 desde o ano passado para o mês que vem
 Pedro pedreiro espera o carnaval
 E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
 Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem

Esperando a festa, esperando a sorte
E a mulher de Pedro está esperando um filho pra esperar também

(refrão)

Pedro pedreiro está esperando a morte
Ou esperando o dia de voltar pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no fundo
espere alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar, mas pra que sonhar
se dá o desespero de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás,
quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
Esperando um filho pra esperar também
Esperando a festa, esperando a sorte, esperando a morte, esperando o Norte
Esperando o dia de esperar ninguém, esperando enfim, nada mais além
Que a esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem
Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
Que já vem, que já vem, que já vem, que já vem...

Partido Alto

Diz que deu, diz que dá

diz que deus dará
não vou duvidar, ó nega
e se deus não dá
como é que vai ficar, ó nega
diz que deus diz que dá
e se deus negar, ó nega

eu vou me indignar e chega
deus dará, deus dará
Deus é um cara gozador, adora brincadeira
pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro
mas achou muito engraçado me botar cabreiro
na barriga da miséria nasci batuqueiro (brasileiro)
eu sou do rio de janeiro
Jesus cristo inda me paga, um dia inda me explica
como é que pôs no mundo essa pobre coisica (pouca titica)
vou correr o mundo afora, dar um canjica
que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca
e aquele abraço pra quem fica
Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio
pele e osso simplesmente, quase sem recheio
mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio
dou pernada a três por quatro e nem me despenteio
que eu já tô de saco cheio
Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia
deus me deu muitas saudades e muita preguiça
deus me deu pernas compridas e muita malícia
pra correr atrás de bola e fugir da polícia
um dia ainda sou notícia