



ST9. HISTÓRIA POLÍTICA

445

“A GENTE QUER TER VOZ ATIVA”: UM FESTIVAL EM TEMPOS DE DITADURA (1967)

Felipe Andrade de Lyra¹

Resumo: O presente artigo visa discutir como o III Festival da Música Popular Brasileira de 1967 ao mesmo tempo em que foi um movimento sociocultural também se revelou ao longo do seu proceder um movimento político. Apresentando assim, a música popular enquanto detentora de intencionalidades, agindo também como um mecanismo de militância em oposição ao cenário político nacional. Canções como “Alegria, alegria” e “Roda Viva” de Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda, respectivamente, apresentam relevantes críticas ao governo ditatorial vigente no país naquela época. Discutindo algumas outras canções desses dois compositores e tendo como ponto de partida o Festival da TV Record do mencionado ano de 1967 problematizaremos como a música popular está inserida no cenário político do Brasil em fins da década de 60. Nesse sentido, através das contribuições da Nova História Cultural abordaremos a música como tradutora em muitos aspectos de uma época, de acontecimentos e processos históricos principalmente no âmbito político.

Palavras-chave: Música. Festival. Ditadura Militar.

INTRODUÇÃO

“O Festival nada mais era do que um programa de Televisão. Só que de repente por força de uma série de circunstâncias ele adquiriu até uma importância histórica, política, sociológica, musical e transcendental e etc. Mas naquela hora, você ‘num ta’ sabendo que isso vai acontecer, porque isso aconteceu ao longo do tempo”.²

¹ Graduando em História pela Universidade Federal de Campina Grande, atuando como bolsista do subprojeto de História PIBID-UFCG (desde 2012). Participou também em 2012 do Programa de Extensão Tutorial - PET HISTÓRIA-UFCG. Está ligado ao grupo de estudos História e Música (UFCG), dedicando-se às pesquisas sobre representações da música popular brasileira e pesquisas voltadas a relação entre história e ensino.

Orientador - José Benjamim Montenegro: É professor da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) desde 1990. Tem experiência na área de Brasil República, atuando principalmente nos seguintes temas: História e Literatura, Lima Barreto, Pensamento Político e Social do Brasil, Anarquismo, História e Cinema.

² Fala extraída do documentário: **Uma noite em 67**. Dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil. 2010

A fala acima é do produtor musical conhecido por Solano Ribeiro. Solano fora produtor, organizador, idealizador de alguns festivais de música na década de 60. Festivais esses que eram bastante comuns e transmitidos por emissoras de TV nacionalmente conhecidas e assistidas.

O I Festival da Música Popular Brasileira que aconteceu no Guarujá em São Paulo fora organizado pela chamada TV Excelsior em 1965, e lá estava o Solano Ribeiro. Um evento que revelou a cantora que ganharia o festival e depois os palcos de todo o mundo: Elis Regina. A cantora saiu como vencedora com a canção *Arrastão* de Edu Lobo e Vinícius de Moraes pondo em segundo lugar a já consagrada cantora Elizete Cardoso com a *Canção do amor que não vem* de Baden Powell e o mesmo Vinícius de Moraes. Já no II Festival da Música Popular Brasileira apresentado pela TV Record, TV Paulista e TV Globo teve um empate no resultado final. A *banda* interpretada por Chico Buarque e Nara Leão e composta pelo mesmo Chico, empatou com *Disparada* de Geraldo Vandré e Théo de Barros e interpretada por Jair Rodrigues no Teatro Record em São Paulo no ano de 1966.

O fato é que nenhum desses Festivais citados anteriormente gerou tanta repercussão, histórias, polêmicas e discussões como a final do III Festival da Música Popular Brasileira de 21 de outubro de 1967 produzido pela TV Record e com idealização de Solano Ribeiro no Teatro Record em São Paulo.

A epígrafe do início desse trabalho é referente justamente ao III Festival da Música Popular Brasileira. Solano Ribeiro ao comentar sobre o Festival de 67 muito bem resumiu o que significou para a História do Brasil e da música popular brasileira esse evento. Isso porque, não podemos esquecer que em 1967 estávamos nós em plena ditadura militar.

É no final de março de 1964 que civis e militares movimentam o país unidos para derrubar o então presidente João Goulart, realizando assim um golpe de Estado que perdurou por 21 anos e teve nesse período cinco presidentes militares. Jango enfrentou diversas adversidades desde o início do seu mandato em 1960. Isso porque ele pretendia realizar algumas reformas de base que não agradaria uma parcela da nossa população, principalmente boa parte da elite nacional. Reformas políticas, econômicas e sociais faziam parte das principais promessas de Jango que falava até em Reforma Agrária. E isso era algo que não poderia ser aceitável pela direita nacional. Jango fora então pressionado a cada dia que se passava, criava-se uma imagem sobre ele na qual o mostrava como amigo dos comunistas e incompetente em questões administrativas. Por essas e outras razões não teria como João Goulart literalmente não fugir e renunciar o poder nacional, dando assim início ao tão conhecido por nós Golpe Militar.

A partir disso, como estaria o cenário cultural do Brasil nos primeiros anos do golpe? Afinal, é em 1967 que ocorre III Festival da Música Popular Brasileira, ano esse que até março tinha como presidente da república Castelo Branco, que fora sucedido por Arthur Costa e Silva. Conhecido por justamente governar durante os nomeados piores anos da ditadura a partir de dezembro de 1968 com o decreto do AI-5. Costa e Silva têm no seu mandato os anos conhecidos historicamente como os “anos de chumbo”, pois foram considerados os mais repressivos anos da ditadura militar. Foram anos em que as

pessoas tinham sua liberdade vigiada, domicílio determinado e proibidas até mesmo de frequentar determinados lugares.

Um dos eventos que talvez tenha impulsionado tais decisões de Costa e Silva fora justamente o III Festival da Música Popular Brasileira. Pois esse mesmo Festival ficou marcado por uma importância político-social muito forte como nos diz Solano Ribeiro. O III Festival da Música Popular Brasileira tinha uma visibilidade nacional, era apresentado pela TV Record para todo o país e o mesmo contou com apresentações de canções que agitaram o país e a plateia do Teatro Record.

As canções de Chico Buarque e Caetano Veloso apresentadas no III Festival da Música Popular Brasileira tudo tinham a ver com o cenário político, social, econômico, cultural do país naquele ano de 1967. Esses compositores eram homens de seu tempo e produziram obras sobre e por meio do mundo em que viam, ouviam, sentiam, viviam. É a noção de uma cultura militante que está posta sem a necessidade de ser ofensiva ou demasiadamente clara, mas sim, uma cultura que é vigente a partir da astúcia, de táticas de enfrentamento indireto (Certeau, 2008)³. É nesse ritmo que Marcos Napolitano nos esclarece sobre a cultura na sua *História do Regime Militar Brasileiro*, tendo assim os próprios festivais ligados com o seguinte trecho:

[...] Longe de serem meros reflexos pálidos ou instrumentos da política de oposição, a cultura e as artes da resistência foram sintomas de seus dilemas. E talvez as obras da resistência subsistam como experiência estética porque justamente elas nunca foram instrumentais ou especulares (NAPOLITANO, 2014, pp. 106).

Vemos então que a música popular estaria diferente de anos anteriores, assim como toda a sociedade no período da ditadura militar. Já desde meados de 1965 o próprio surgimento da MPB enquanto gênero musical mostraria como a canção popular estaria em sintonia com as experiências sociais da população. Cantores e compositores criavam, escreviam, compunham diversas e diferentes músicas que mostravam as insatisfações do povo brasileiro. O social, o político eram campos férteis a serem explorados pelos músicos do Brasil. O próprio Napolitano nos revela que:

No Brasil, somos particularmente privilegiados no campo dos estudos musicais, pois nossa música apresenta um particular vigor em todas essas instâncias. Além disso, possui uma importância cultural e política que tem muito pouco paralelo em outros países, mesmos entre os chamados ‘países desenvolvidos (NAPOLITANO, 2005, pp.111).

E essa contextualização se torna ainda mais clara quando pegamos como exemplo o III Festival Internacional da Canção (FIC) de 1968 que teve como vencedora a canção Sabiá de Chico Buarque e Tom Jobim, mas que a segunda colocada foi a canção que não saiu da cabeça das pessoas durante muitos e muitos anos. A canção era intitulada: *Pra não dizer que não falei das flores* composta e interpretada no Festival da TV Globo por Geraldo Vandré. Tal canção fora censurada até o ano de 1979 por

³ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1 – Artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008;

justamente ser considerada um hino de resistência do movimento civil e estudantil frente às forças militares. E é a partir dessa mesma canção que podemos perceber como a cultura estaria unificando e fortalecendo ideais contrários ao poder vigente no país. Como a cultura representada pela canção popular, e conseqüentemente os festivais estariam criando identidades e movimentando indivíduos a questionar a situação político-social na qual faziam parte. Napolitano afirma que “Antes de ser ‘reflexão’, a cultura era uma espécie de cimento que reforçava identidades e valores político-sociais que informavam aquela geração”.⁴

Desta forma, vemos como relevante apresentar cultura e política no período da ditadura militar como instâncias que se apresentam de forma mais próximas possível. Uma está diretamente ligada à outra. Canções como *Roda Viva* e *Alegria, Alegria* se tornaram marcantes no cenário cultural brasileiro e hinos de militância nos anos que se sucederam ao III Festival da Música Popular Brasileira. Caetano Veloso e Chico Buarque a partir daquele Festival mostraram ao Brasil que a música popular não era mero produto mercadológico, mas também poderia ser encarada como uma forte arma contra a opressão ditatorial vigente no Brasil.

ENTRE APLAUSOS E VAIAS

Os festivais estavam acontecendo em um momento de pura efervescência no cenário político nacional. O ano de 1967 antecede o período conhecido pelos “anos de chumbo” e faz parte dos chamados anos da “cultura engajada”. Desde fins dos anos 50 e meados dos anos 60 temos no Brasil o momento de construção de uma arte que busca estar associada ao que se passa no cotidiano nacional de forma crítica, principalmente em termos políticos. A própria criação no ano 1961 do Centro Popular de Cultura (CPC) ligado a UNE no Rio de Janeiro nos indica o surgimento de uma espécie conceito cultural militante que atraia jovens e intelectuais de todo o Brasil a fim de desenvolver uma “cultura engajada” de conscientização. Os chamados CPCs estimulavam a “arte revolucionária” que seria veiculada como um instrumento da revolução social. (Brandão; Duarte, 1990).⁵

O que vale ser destacado é justamente como o ano de 1967 faz parte de uma “época em que a canção popular tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam até então, o foro privilegiado dessas discussões” como é demonstrado pela antropóloga Santuza Cambraia.⁶

O III Festival da Música Popular Brasileira ficou conhecido como o “festival da vaia” pelo simples fato de que o Teatro Record mais parecia um estádio de futebol. Os

⁴ NAPOLITANO, Marcos. 1964: **História do Regime Militar Brasileiro** – 1. Ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2014

⁵ BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de Juventude**. – São Paulo: Moderna, 1990.

⁶ CAMBRAIA, Santuza. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

artistas eram como jogadores que ora eram aclamados, ora eram tomados por estrondosas vaias. Tão estrondosas que o cantor Sérgio Ricardo ao tentar executar sua canção “Beto bom de bola” fora calorosamente vaiado por ter mudado o arranjo da canção para a execução no dia 21 de outubro. Tais vaias não permitiram os instrumentos e a voz de Sérgio Ricardo serem ouvidos no Teatro Record. Em resposta, o mesmo Sérgio Ricardo diz no próprio palco que após o Festival a música iria se chamar “Beto bom de vaia”. Ainda tomado pelas vaias e não conseguindo cantar a música, Sérgio Ricardo furioso diz: “vocês ganharam” e sai do palco após quebrar o violão arremessando-o ao chão e o jogando na plateia.

Toda essa movimentação marcou o Festival de tal forma que essa história se repercutiu durante anos e anos, onde as pessoas buscavam compreender a ação hostil de Sérgio Ricardo diante das vaias, até mesmo porque essas mesmas vaias já eram lugar comum durante esses festivais. Anos anteriores, durante esse mesmo festival e até mesmo em festivais posteriores as vaias já pareciam natural. Os próprios Tom Jobim e Chico Buarque no mencionado anteriormente III Festival Internacional da Canção (FIC) foram vaiados veementemente no anúncio da canção campeã: *Sabiá*. Sérgio Ricardo nos esclarece um pouco sobre o que significava tudo isso no seguinte trecho:

Por que vaiar? Que história é essa? É só pelo sensacionalismo de um público que virou personagem de repente? Entendeu? Porque nos festivais anteriores proclamou-se a vaia como uma instituição [...] Acho que foi uma coisa mais ou menos natural, dentro de um contexto em que cabia esse tipo de resposta. Havia naquela época uma contrariedade na cabeça de todos os seres brasileiros, porque aguentar uma ditadura é uma coisa difícil, né? Você pode até conscientemente não entender, mas inconscientemente você também se manifesta como uma espécie de uma “extravazação” de um sentimento de opressão em cima de você.⁷

“MAS EIS QUE CHEGA A RODA-VIVA”

O III Festival da Música Popular Brasileira após várias apresentações anunciou as cinco melhores colocadas. Em 5º lugar ficou a canção *Maria, carnaval e cinzas* de Luiz Carlos Paraná que foi interpretada por Roberto Carlos. Em 4º lugar ficou *Alegria, alegria* composição de Caetano Veloso e interpretação do mesmo Caetano e do grupo argentino Beat Boys. Em 3º lugar ficou *Roda Viva* composta por Chico Buarque e interpretada por Chico e o grupo MPB4. Em 2º lugar ficou a canção *Domingo no Parque* composta por Gilberto Gil e interpretada pelo mesmo Gil e Os Mutantes. E a grande campeã do III Festival da Música Popular Brasileira foi a canção de Edu Lobo e Capinam intitulada *Ponteio* e que fora interpretada por Edu Lobo, Marília Medalha e Quarteto Novo.

Apresentadas as canções vencedoras, temos ainda mais certezas de como esse Festival trouxe consigo fatos e fatores marcantes para a História. Pois, dentre as cinco

⁷ Fala extraída do documentário: **Uma noite em 67**. Dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil. 2010

canções apresentadas era impressionante como não havia favoritismo para nenhuma nem outra. A cada pessoa questionada, até mesmo os próprios compositores e participantes do Festival intitulavam cada um, uma canção diferente como favorita para vencer o Festival. Para uns *Ponteio* deveria ser a campeã, para outros *Roda Viva*, para outros *Domingo no Parque* e assim se seguia os palpites e a competitividade acirrada apresentada no Festival. Para nós no presente trabalho, há duas canções que valem destaque especial para entendermos como a militância político-social no Festival se fez presente.

A canção *Alegria, alegria* de Caetano Veloso ganhou destaque circunstancial ao longo dos anos por ser uma canção que juntamente com *Domingo no Parque* de Gilberto Gil trouxeram ao cenário musical brasileiro um novo jeito de pensar, executar, criar, interpretar a canção popular. Essas duas canções apresentadas no Festival são consideradas como uma espécie de “Gênese” do movimento que bastante força ganhou no ano seguinte: o Tropicalismo.

Esse movimento significou em 1968 um novo jeito de se pensar a canção popular, a canção passaria a ser não só cantada, mas interpretada de um novo jeito e passaria a ter uma nova estética. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Gal Costa e outros cantores, pintores, artistas plásticos influenciados pela Antropofagia de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade. Influenciados pelo Concretismo poético dos anos 50 e principalmente pela chamada Pop art. Era a noção antropofágica da identidade marcada pela não identidade. No Tropicalismo buscava-se uma revisão estética e cultural da chamada MPB. (Favaretto. 1996)⁸

Portanto, os rastros estéticos, musicais, políticos nos quais se propuseram os Tropicalistas já puderam ser encontrados em *Alegria, alegria* no III Festival da Música Popular Brasileira. Segue a canção:

Alegria, alegria⁹
Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou
O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou
Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

⁸ FAVARETTO, Celso. **Alegoria, alegria**. Ateliê Editorial, 1996.

⁹ VELOSO, Caetano. Disponível em: <http://letras.mus.br/caetano-veloso/43867/> Acessado em 28/07/2014.

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não
Por que não, por que não
Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou
Eu tomo uma Coca-Cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil
Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou
Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou
Por que não, por que não
Por que não, por que não
Por que não, por que não
Por que não, por que não

A canção de Caetano em muito foi inovadora e audaciosa. Caetano bateu de frente com muitos estereótipos e tradicionalismos existentes naquele exato ano de 67. Primeiro que Caetano Veloso apresentou no Festival uma canção com um grupo de Rock argentino chamado Beat Boys e que esses mesmos tocavam instrumentos como baixo e guitarra elétricos, o que para a época era visto como algo antinacional. Para muitos conservadores a MPB não poderia ter guitarras elétricas, pois isso era a marca da cultura e da música internacional. Ser brasileiro era negar esse tipo de música industrial. A MPB era veemente separada da música jovem, uma mesma música jovem marcada pela guitarra elétrica. Cerca de 2 meses antes do Festival, em 17 de Julho de 1967 fora feita em São Paulo uma “Passeata contra A guitarra elétrica” uma “Passeata da MPB” com cerca de 300 pessoas gritando: “Abaixo a guitarra, abaixo a guitarra”. Dois meses depois temos Caetano Veloso ficando com o quarto lugar no Festival e Gilberto Gil ficando com a segunda posição, ambos utilizando as guitarras elétricas. Caetano com os Beat Boys e Gil com os ainda garotos, Os Mutantes.

Mas não só por trazer guitarras elétricas, argentinos e musicalidade “antinacional” que Caetano fora inovador, a própria canção *Alegria, alegria* traz na sua letra inovações ainda maiores. O eu-lírico da canção de Caetano parece ser aquele que assiste o mundo ao seu redor. Um eu-lírico que vê caras de presidentes, bombas, Brigitte Bardot. Um eu-lírico que ouve canção e que toma uma Coca-Cola, que se enche

de alegria e de preguiça. Tudo isso e muito mais num ambiente ditatorial em que ele diz: “Sem lenço, sem documento. Nada no bolso ou nas mãos. Eu quero seguir vivendo, amor. Eu vou, Porque não, porque não”. É curioso como Caetano põe na sua canção um eu-lírico que em plena ditadura possa dizer que irá caminhar, andar, viver sem documento, que passa um imaginário de liberdade. É difícil imaginarmos como em plena ditadura militar alguém poderia andar sem seus documentos, sem alguma identificação, e principalmente com uma sensação de liberdade em que Caetano afirma, implica: *Por que não*. Fica claro ao vermos a letra da canção de como Caetano constrói um emaranhado de ideias e mesmo assim consegue singularizar, concentrar o seu verdadeiro desejo ou do eu-lírico em *Alegria, alegria*. Um desejo que nada mais é do que *seguir vivendo*, talvez ou muito provavelmente sem repressão, sem censura.

Outra canção que marcou o III Festival da Música Popular Brasileira foi a canção de Chico Buarque: *Roda Viva*. Segue a canção:

Roda Viva¹⁰

Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega o destino pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração
A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a roseira pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração
A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou
A gente toma a iniciativa
Viola na rua, a cantar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a viola pra lá

¹⁰ BUARQUE, Chico. Disponível em: <http://letras.mus.br/chico-buarque/45167/> Acessado em 28/07/2014.

Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração
O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração.

A canção de Chico que fora interpretada pelo o mesmo Chico e o grupo MPB4 marcou a história dos festivais não só pela sua letra que levanta problematizações, mas pela própria musicalidade, com um arranjo criativo e inovador. Onde no último refrão a música é executada de forma que é trazida consigo um imaginário de uma roda-gigante, pois o refrão começa lento e logo ganha velocidade e acaba num tempo completamente diferente do que se inicia.

Para alguns a canção Roda Viva de Chico Buarque nada mais fala do que do tempo, um tempo que passa e nos toma por inteiro, o tempo como uma roda-viva, pois vivemos muito, mas sempre há mais o que viver, um mundo que gira pelo tempo da roda-gigante, o tempo que roda num instante como um rodamoinho. Mas para outros a roda-viva na qual Chico tanto menciona nada mais era do que a Ditadura Militar. Uma ditadura que como uma roda-viva carrega a viola, a roseira, a saudade, o destino para longe de nós, longe do nosso controle. A letra mostra um eu-lírico que diz que nós queremos ter voz ativa, que nós estacamos de repente, que nós vamos contra a corrente até não poder resistir. O próprio Chico Buarque nunca afirmou se essa canção fora realmente contra ou referente a ditadura militar, mas existe um trecho que nos pode levar a crer que sim, fora os já citados aqui. Segue o trecho:

A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou
A gente toma a iniciativa
Viola na rua, a cantar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a viola pra lá

É interessante como o próprio Chico faz um jogo de palavras em que ora a roda é a da saia da mulata, ora a roda é a roda-gigante, ora a roda é a de samba e ora a roda é a tão mencionada roda-viva. Com esse jogo constante de palavras vemos como nessa estrofe acima Chico põe em cheque algo que era muito corriqueiro em tempos de ditadura, que nada mais era do que a censura a determinadas manifestações como rodas

de samba e serenatas, pois essas mesmas manifestações podiam significar para os militares o encontro de vadios, vagabundos, encontros noturnos que podiam resultar em conluio contra a ditadura. Em tempos de ditadura encontros noturnos, mesmo festivos podiam implicar em encontro de “subversivos”, “terroristas” contra o bem maior que era a nação, uma nação representada pelos militares e a ditadura.

Vemos assim, como essa canção pode nos indicar o cenário, o imaginário de uma época em que a liberdade era coisa séria, ter liberdade de expressão, de opinião não era lugar comum para os civis. E desta forma, canções como *Alegria, alegria e Roda Viva* de forma subjetiva, indireta, a partir de táticas tinham letras que pareciam evidenciar a realidade nacional.

A própria Roda Viva de Chico no ano de 1968 se tornou uma peça teatral, mas nada tinha de cunho político ou relação com a letra da canção. A peça se tratava da trajetória do cantor popular Bendito Silva e das diversas problematizações a respeito do show business. Mas o fato é que a peça estreou no Teatro Princesa Isabel no Rio de Janeiro em 15 de Julho de 1968 e tinha no elenco o próprio Chico Buarque. Porém, em 17 de Julho do mesmo ano, só que em São Paulo, a organização paramilitar CCC (Comando de Caça aos Comunistas) invadiu e depredou o teatro, destruiu o cenário e agrediu boa parte do elenco da peça. Messes depois a agressão se repetiria em Porto Alegre, fazendo assim com que a peça não fosse mais encenada. (HOMEM. 2009)¹¹. Com essa série de acontecimentos vemos que mesmo uma peça teatral não tendo relação alguma com a ditadura, a mesma sofrera repressões mais do que significativas, repressões simbólicas e físicas ao ponto de encerrar de forma precoce a temporada do grupo de teatro comandado por José Celso Martinez.

A partir desses acontecimentos mencionados fica claro como a repressão era forte e que não perdoava principalmente os movimentos artísticos. Não à toa durante a própria ditadura compositores renomados como Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram exilados, “convidados” a sair do país por um tempo. A repressão a cada ano que se passava se tornava mais forte e os compositores populares ainda mais perseguidos. Canções como: *Cálice* de Chico Buarque e Gilberto Gil foram censuradas.

Os Festivais foram grandes impulsionadores para esses compositores criarem canções como *Tropicália, É proibido proibir* ambas de Caetano, *Apesar de Você* de Chico Buarque todas elas com um cunho crítico ao regime ditatorial bastante expressivo. Sem contar com a canção *Acorda, amor* de Chico Buarque que ao cria-la utilizou dos pseudônimos Leonel Paiva e Juninho da Adelaide para a canção passar pela censura em 1974. O mais incrível é que a música passa pela censura e fora aprovada sem restrições. Ela tem em sua letra um eu-lírico que tem um pesadelo com gente invadindo sua casa, batendo no portão, “Era a dura numa muito escura viatura”, mas logo o eu-lírico percebe que não é nada de sonho, tudo aquilo está realmente acontecendo e tem ele que pedir socorro, porém, o eu-lírico não pede socorro a polícia, mas a um ladrão. “Chame o ladrão, chame ladrão” é a súplica do eu-lírico da canção de

¹¹ HOMEM, Wagner. **Histórias de Canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

Chico. A última frase da canção destaca que: “Não discuta à toa, não reclame. Clame, chame lá, clame, chame. Chame o ladrão, chame o ladrão”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das canções e das análises problematizadas no presente texto, podemos ter a noção de como a música popular fora marcante em tempos de ditadura. Como a canção popular saiu do seu lugar de entretenimento, principalmente em tempos em que não existiam as telenovelas, as emissoras de TV tinham em programas a maior audiência justamente com musicais. As emissoras de TV transmitiam festivais de música, shows de calouros, entrevistas com cantores e compositores e tudo isso era o grande entretenimento televisivo da época. Com isso, os artistas por sua vez disseram, cantaram, interpretaram todas os seus sentimentos, angústias, felicidades não só deles, mas do povo brasileiro através da canção popular. Isso pode ser ratificado no seguinte trecho retirado do livro *Decantando a República, volume 2*:

[...] É bem verdade que canções não resolvem qualquer problema ou aliviam qualquer sofrimento. Mas podem reconciliar cada um de nós com seu próprio passado, relatando-o a nós mesmos e a outros e, com isso, assegura um paradeiro para a aventura da construção de uma sociedade como pública, em especial quando tudo que é comum parece chegar ao seu fim e resta aos brasileiros apenas a opção individual de retornar para casa. (Cavalcante; Starling; Eisenberg, 2004).

A música se torna para nós historiadores um objeto de estudo que tem tanto o escrito ligado as sensibilidades como letra enquanto texto, quanto as sensibilidades do não escrito que são representadas pelo som, mas que também devem ser “lidas”. O historiador deve ser aquele que em sua análise deve conciliar as duas coisas, fazer uma ponte direta entre texto e som. Música não é só texto, é também o lugar do sensível não escrito.

O historiador como profissional que pensa, problematiza, escreve sobre as atividades dos homens no passado é aquele que deve utilizar procedimentos metódicos rigorosos, linguagem cuidadosa e tom correto na escrita da história, mas como nos traz Marc Bloch deve ser esse historiador como um *luthier* “que guia-se, antes de tudo, pela sensibilidade dos sons e dos dedos”. (Moraes; Saliba. 2010)¹²

O historiador é como um *luthier* que fabrica, cria um instrumento a partir de suas ferramentas e essas ferramentas para o historiador são suas fontes, seus documentos, sua metodologia para ele criar sua arte final: o seu texto. O historiador é aquele que também tem a possibilidade de inventar a história, o seu texto não é mais a história tal qual como ela é ou como dizem que é, o seu texto é uma nova leitura, uma nova abordagem, uma

¹² MORAES, J. G. Vinci de; SALIBA, Elias Tomé. **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda. 2010.

criação do historiador sobre a história inserindo assim uma nova leitura historiográfica. (Albuquerque Júnior. 2007)¹³

Dessa forma, a música popular apresenta-se como possibilidade de fonte para o historiador entender, um lugar, uma prática, uma militância política de uma sociedade. No caso do presente texto, percebemos como a música foi também um lugar de fala em que a própria enquanto canção popular estava inserida em um ambiente de hostilidades, de disputas de poder, de relações de força e principalmente de posturas e posicionamentos políticos representados na cultura nacional.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da História**. Bauru, Edusc, 2007;]

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de Juventude**. – São Paulo: Moderna, 1990;

BUARQUE, Chico. Disponível em: <http://letras.mus.br/chico-buarque/45167/> Acessado em 28/07/2014;

CAMBRAIA, Santuza. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010;

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1 – Artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008;

FAVARETTO, Celso. **Alegoria, alegria**. Ateliê Editorial, 1996;

HOMEM, Wagner. **Histórias de Canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2j009;

MORAES, J. G. Vinci de; SALIBA, Elias Tomé. **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: **História do Regime Militar Brasileiro – 1. Ed.**, 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2014;

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. 2010 (Documentário);

VELOSO, Caetano. Disponível em: <http://letras.mus.br/caetano-veloso/43867/> Acessado em 28/07/2014.

¹³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da História**. Bauru, Edusc, 2007.