

Uma breve história da música popular brasileira e sua relação com a Ditadura Militar

Dr^aVirna Lúcia Cunha de Fariasⁱ

Edvaldo Lacerda Cavalcantiⁱⁱ

Introdução

A música, em seu conjunto, letra e ritmo, carrega em si um sentido que transcende o simples executar de uma canção em um determinado dispositivo eletrônico. Ela está inserida em um contexto sócio – político e nos diz muito acerca dele. Sobre isso, Fischer (1984) afirma que a experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta de muitas maneiras. Sendo assim, o compositor pertence a um contexto histórico, ao modo de pensar de uma época e em sua obra está a representação desse mundo, as mentalidades, o imaginário, os dramas.

A música brasileira, em suas origens, nasceu sob a influência dos ritmos afros e europeus que primeiro chegaram aqui (Severiano, 2013). A partir deles, foram surgindo os gêneros musicais com o gosto e o tempero dessa mistura. Neste artigo, propomo-nos a contar um pouco da história da música brasileira, dos primórdios até sua relação com a Ditadura militar, refletindo sobre os temas mais recorrentes nessa trajetória.

Iniciaremos discutindo os primeiros compositores e o primeiro gênero musical, período apresentado por Jairo Severiano como sendo a época de formação da nossa música, época que vai de 1770 a 1928. O segundo momento citado pelo autor é a chamada consolidação da nossa música, datada por ele 1929 a 1945. Destaca-se, neste momento, a inauguração da primeira emissora de rádio do país o que vai tornar possível a profissionalização dos nossos artistas. Seguindo a década de 50, o autor apresenta ainda uma fase a que ele denomina de transição para a chamada modernização da música popular brasileira, marcada por movimentos como a Bossa Nova que passou a produzir uma música produto de exportação.

Chegando aos anos 60, destacaremos a relação música e posição ideológica, fruto do momento político que o país atravessava, marcado pelo Regime Militar e pela sua dura censura a tudo que fosse contra ao regime e à censura moral estabelecida. Neste momento, como assegura Célia Maria David, a música pode ser entendida no seu

uso político, já que ela vai expressar o contexto político não apenas do país, mas o momento pós II Guerra Mundial e a polarização do mundo em duas vias ideológicas.

Neste sentido, a produção musical revela posturas que, alinhada a vários contextos, manifesta posicionamentos político-ideológico – partidários. Neste momento, marcado pelo Regime Militar, vão surgir as músicas de protestos como forma de resistência ao Regime; as músicas de louvação ao Regime, tentando afirmar o sistema político vigente e a sua ligação com o ser brasileiro ou amar o país; e a música cafona, censurada por transgredir a moral e os bons costumes.

No final deste artigo, pensamos não apenas em contribuir para a historiografia da música popular brasileira, mas também apresentar a professores e pesquisadores as possibilidades que há em torno da música como fonte de pesquisa e como material didático bastante acessível à sala de aula.

1. A História da Música – os primórdios da nossa música

Para a maioria dos estudiosos da música brasileira, entre eles José Ramos Tinhorão, o primeiro gênero da canção popular brasileira a surgir foi a modinha, entre o fim do século XVIII e início do século XIX. Porém, há registros anteriores que citam a presença de manifestações populares, como a do cantor João Furtado, no início do século XVIII, na Bahia, citado por Nuno Marques Pereira em seu Compêndio narrativo do peregrino na América (Tinhorão, 1984).

No entanto, o primeiro compositor efetivamente a aparecer em nossa música foi Domingos Caldas Barbosa (1740 – 1800) já que ele apresentou uma produção mais sistemática capaz de identificar como uma obra consolidada. Filho de um português funcionário da fazenda lusa entre os anos de 1731 a 1734, depois comerciante do centro do Rio de Janeiro, e de uma escrava alforriada angolana, chamada Antônia de Jesus (Severiano, 2013, p. 13).

De acordo com o principal biógrafo do autor, José Ramos Tinhorão, Caldas Barbosa nasceu no Rio de Janeiro, em 1740. Sua mãe chegou à Colônia já grávida. No entanto, Severiano acredita que não há como precisar esse dado. Alguns defendem a ideia de que ele nasceu no navio, na viagem de sua mãe de Angola para cá. Essa versão é corroborada pelo sobrinho do compositor, Januário da Cunha Barbosa, que o descreve

de forma pitoresca como ‘homem de muitos talentos , nem preto nem branco, nem d’ África , nem da América’.

Controvérsias à parte sobre o nascimento do nosso compositor, o primeiro gênero musical a surgir por aqui foi a modinha. Para alguns estudiosos, esse gênero pioneiro da nossa música recebeu influência direta da moda portuguesa já presente aqui. O nome no diminutivo – modinha – era apenas para diferenciá-la do ritmo português. Tinhorão , no entanto, destaca na modinha a malandragem, a manha dos africanos nas letras e no jeito espontâneo de cantar. O que pode se inferir então que, mesmo sendo influenciada na forma pelo ritmo português, traz no conteúdo a influência da colônia e dos africanos aclimatados aqui. Já Severiano (2013), ao separar as etapas da música popular brasileira , destaca o lundu como sendo o primeiro gênero brasileiro fruto da fusão entre as culturas europeias e africanas. Assim, a modinha teria sua origem apenas no ritmo português.

Já no século XIX, foram surgindo outros gêneros como o choro, a marcha de carnaval e mais tarde o samba. Outros ritmos definidores do que seria a nossa música no futuro foram surgindo: o choro (1870) e a marcha mais no final do século. O choro fixou nomes e canções para sempre no cancionário brasileiro. Entre os nomes de destaque estão Catulo da Paixão Cearense (nascido no Maranhão), Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeira.

Na virada do século, aparece a primeira compositora brasileira, Chiquinha Gonzaga. A autora começa a tocar modinhas em piano e em 1899 cria a primeira marcha de carnaval, Ô abre alas. Os movimentos populares nesse momento se caracterizam pela substituição do piano, instrumento considerado erudito, pelo violão até então ainda marginalizado. Das misturadas de instrumentos, ritmos e várias tendências vindas da influência africana, surgiu o ritmo que vai virar sinônimo de brasilidade, o samba. Data de 27 de novembro de 1916 , o registro feito na BN do primeiro samba, Pelo telefone, composição de Donga. O novo ritmo passou a disputar com as marchas o lugar nos carnavais.

Outra data importante para a música brasileira, nos dias 2 a 5 de novembro de 1902, os principais jornais da capital estampam em suas capas a novidade: chegavam à capital as chapas para gramophones e zonophones, cantadas pelos popularíssimos Baiano e Cadete. Tratava-se da primeira gravação feita em nossa terra. A primeira

música gravada chamava-se “Isso é bom”, um lundu composto por Xisto Bahia, no final do século XIX, e interpretado por Baiano, popular cantor do início do século XX.

1.2. Os reis do rádio e uma história das mentalidades

A partir da segunda década do século XX, um fato contribuiu muito para a consolidação da nossa música: a inauguração, em abril de 1923, da primeira emissora de rádio brasileira: a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Grande parte da programação da rádio era dedicada à música. Em 1936, é inaugurada a Rádio Nacional. Muitas outras emissoras foram sendo inauguradas pelo país, e as ondas do rádio foram tomando conta do Brasil (Severiano, 2013). Com a expansão e o sucesso do rádio, as emissoras foram aprimorando suas formas de transmissão. Com isso, vieram as primeiras mudanças. Os locutores passaram a perder o lugar para os cantores, as rádios construía auditórios para transmissão de programas ao vivo aos domingos. Surgem também os festivais de calouros nos auditórios das principais emissoras do país, era então a Era dos Reis do rádio na nossa música.

Cantores como Vicente Celestino, Sílvio Caldas, Francisco Petrónio, Ary Barroso, Carmem Miranda, Nelson Gonçalves, Francisco Alves, Orlando Silva, Núbia Lafayete, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Herivelton Martins, Emilinha Borba desfilaram pelas principais rádios do país e tinham lugar garantido. Vale destacar a cantora Ângela Maria, na época, dona do salário mais alto já pago a uma mulher artista no Brasil. Ganhou todos os prêmios possíveis e se tornou a eterna cantora do Brasil.

Os reis do rádio definiram não apenas o modo de cantar no Brasil - até hoje, bom cantor é aquele que tem vozeirão - mas também traduziu muito bem a mentalidade da época. As músicas traziam o modo de pensar, representações da mulher, do amor, como a mulher se comportava diante de temas como a traição. Entre os temas mais presentes na música estão aqueles relativos ao sentimento amoroso: amores fracassados, amores impossíveis, amores platônicos, abandono, traições, tudo estava presente nessas canções.

O historiador francês, um dos fundadores da escola de Anales, Lucien Febvre, ao analisar o processo histórico a partir das mentalidades, afirma que algumas camadas do desenvolvimento humano não sofriam mudanças rápidas e nítidas como outras. Por exemplo, as estruturas políticas e sociais são mais passíveis de mudanças substantivas

em um curto espaço de tempo. Já comportamentos e formas de pensar demoram mais para sofrer alterações. Dessa forma, pensamentos, ideias, ideologias, segmentos morais, atmosferas de compreensão científica, entre outros, estariam dentro da esfera das mentalidades, isto é, formas duradouras de pensamento que caracterizam longos espaços de tempo(Burke apud Febvre,2010). A forma de pensar dessa época ainda está presente nas músicas atuais.

As músicas e temáticas que serão abordadas a partir de agora foram bastante recorrentes em suas épocas. No entanto, não implica em dizer que não estão mais presentes no nosso imaginário e na mentalidade de pessoas de outras gerações. Na canção Palavra acesa do grupo Quinteto Violado, há a seguinte fala: *“se o que nos consome fosse apenas fome, cantaria o pão, como o que sugere a fome para quem come, como o que sugere a fala para quem cala, como o que sugere a tinta para quem pinta, como o que sugere a cama para quem ama”*. O que consome então a sociedade ao longo dos anos são muitas coisas: amores, fome, seca, falta de liberdade, medos, desigualdade social. No entanto, sem sombra de dúvidas, as questões pertinentes ao sentimento amoroso foram as mais presentes no nosso cancionário.

As músicas dos reis do rádio eram marcadas por tons e temáticas melancólicas que traziam sofrimento e expressavam as dores de um amor fracassado ou não correspondido. Além das vozes fortes e bastante masculinas, o violão era apenas dedilhado e uma forte dose de expressão do sentimento amoroso – quase sempre por relacionamentos extra – conjugais quando o eu – lírico era masculino. As letras privilegiavam as aventuras amorosas e a vida boêmia. Vejamos um exemplo:

Meu vício é você

Boneca de trapo, pedaço da vida

Que vive perdida no mundo a rolar

Farrapo de gente, que inconsciente

Peca só por prazer, vive para pecar.

Boneca eu te quero, com todo pecado,

Com todos os vícios, com tudo afinal.

Eu quero esse corpo que a plebe deseja.
Embora ele seja, prenúncio do mal... Boneca noturna, que gosta da lua,
Que é fã das estrelas e adora o luar...
Que sai pela noite e amanhece na rua...
E há muito não sabe o que é luz solar.
Boneca vadia, de manha e artificios
Eu quero para mim, seu amor só porque...
Aceito seus erros, pecados e vícios...
Pois, na minha vida, meu vicio é você!
Adelino Moreira - 1955

Nos anos 50, essa música embalou sonhos de muitos casais apaixonados. Mocinhas desmaiavam nos auditórios das rádios ao ver Nelson, com seu vozeirão másculo, cantar essa música. No entanto, percebe-se que o amor retratado na canção não é o amor do esposo para com a esposa ,nem de namorados. Trata-se do amor de um homem por uma prostituta. Mas mesmo assim ,ela diz muito sobre a mentalidade de uma época. Primeiro sobre o que é boa música. Estão inseridos aí uma melodia um pouco melancólica, o tema do amor, e uma voz extremamente forte. Nessa época, não se valorizava tanto detalhes da letra, falou de amor era válido. Outra fato que corrobora com a ideia já citada, sobre a lentidão das transformações de mentalidades, está presente quanto à temática. Esposa não costumava ser objeto de desejo nas canções. A mulher era uma espécie de depósito de sêmen para a procriação. Paixões, desejos, era coisa de prostituta.

Já no caso de canções em que aparece o eu – lírico feminino, a mulher aparece como alguém sofrida, abandonada, humilhada. Durante muito tempo, na mentalidade das mulheres brasileiras, um bom esposo era aquele que dava casa e comida. Como falamos anteriormente, o desejo, a paixão, não era coisa para mulher casada. A cantora potiguar Núbia Lafayette foi a voz que representou, durante muito tempo, o sofrimento da mulher casada e traída, mas resignada ou se sentindo culpada pelo fim da relação. Na canção , Esposa ideal, a mulher desculpa-se por não ter sido resignada, por não ter suportado tudo calada.

A esposa ideal

Eu já não posso ser esposa ideal

Que estou cansada de sofrer sem reclamar
Você não sabe se impor não tem moral
Nem voz ativa pra fazer eu me calar
Escute agora o que eu tenho pra dizer
O sacrifício que eu fiz não faço mais
O meu amor você acaba de perder
Eu vou voltar pra companhia de meus pais E as crianças vão também morar comigo
De vez em quando você vai nos visitar
Você é pai mesmo não sendo meu amigo
Tem o direito que eu não posso lhe negar
Pra terminar eu digo adeus e afinal
Deixo um aviso pra quem ficou esquecido
Pra se querer uma esposa ideal
O importante é ser primeiro um bom marido
Eu já não posso ser esposa ideal
Núbia Lafayette

Chico Buarque comenta que a discografia brasileira nos anos 40, 50 e 60 sempre apresentava mulheres sofridas, vítimas do abandono masculino. Todas elas já casadas e tendo o seu castelo desmoronando após esse enlace. Evidentemente, não podemos usar de maniqueísmo e achar que o homem era o causador de todo o sofrimento feminino. Acontece que historicamente foram sendo delegados papéis distintos a homens e a mulheres ao longo da História(Bourdieu,2018). Assim, foram se criando mentalidades difíceis de serem mudadas. Qualquer um estando em uma posição de poderio pode querer dominar o outro. No caso do homem, não é apenas a vantagem física, mas a vantagem nos papéis sociais que lhes foram delegados ao longo das épocas. Muda mentalidades, como já discutimos, leva tempo.

Como refletimos no início dessa discussão , as mentalidades não são facilmente mutáveis ao longo da história, nem são mudadas por completo. Há muitas mudanças e muitas conquistas ao longo dos anos para as mulheres. No entanto, ainda existem algumas estruturas de comportamento, de valores morais que vêm desde muito tempo e permanecem até nossos dias.

1.3 Anos 50 e 60: muitos ritmos, conflitos e censura

No fim da década de 50, os reis do rádio começaram a perder espaço para novos movimentos musicais. Antes das novidades por aqui, vale se destacar acontecimentos que se passam no resto do mundo. Em 1945 ocorre o fim da II Guerra Mundial. O mundo divide-se em dois blocos antagônicos: o bloco socialista, sob a dominação da URSS; e o bloco capitalista, liderado pelos EUA. Os países da América do Sul, na grande maioria, vão ficar sob o domínio político – cultural dos americanos.

Na música, no mundo, o rock como aparecer e a tomar conta do mundo: em 1955 surge Elvis Presley; em 1960, The Beatles; em 1962, The Rolling Stones, banda que atua até hoje. No Brasil, surge a Bossa Nova e atrai o público mais intelectualizado. A turma da bossa introduz no país uma nova forma de cantar e de tocar violão. Os temas das canções, antes melancólicos e falando de amor de forma exacerbada, são substituídos por uma batida mais suave e o antes apenas dedilhado violão passa a ser batido. As vozes de cantores como João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius vão entrar em contraste com os vozeirões dos reis do rádio. A turma de Copacabana, como eram conhecidos os adeptos do novo movimento musical, vai criticar e negar tudo que era feito em termos de música antes: a melancolia das músicas, os ritmos embolados, as letras derramadas quanto ao sentimento amoroso.

A perda do público mais elitizado e do espaço nas emissoras de rádio e de TV, esta ainda recém-chegada, mas que já ganhava espaço entre o público mais abastado, levou os reis do rádio a ter uma reação de muitas críticas em relação aos rapazes de Copacabana. Em uma música chamada Seresta Moderna, Nelson assim critica os adeptos da Bossa:

Seresta moderna

Seresta moderna não tem poesia / Não tem noite de lua / Não tem luar / Não tem cavaquinho / Não tem violão / E nem mesmo um pandeiro / Para o sambar ritmar / Seresta moderna / Agora é Hi-Fi / Num canto de sala / Num apartamento / Vitrola tocando / Bebida rolando / Gritinhos nervosos / A todo momento Um gaiato cantando sem voz / Um samba sem graça / Desafinado que só vendo / E as meninas de copo na mão / Fingindo entender / Mas na verdade, nada entendendo / Pela madrugada / Tudo está em paz / Ninguém sabe o que fez / Ninguém sabe o que faz / A noite termina / O samba tem fim / Amargurado por ser / Tratado assim.

Adelino Moreira

Na música acima, percebe-se que a ausência de uma voz forte é alvo de crítica: “um gaiato cantando sem voz, um samba sem graça”; o uso do violão apenas dedilhado: “não tem cavaquinho, não tem violão, nem mesmo um pandeiro para o samba ritmar”, são alguns pontos, quanto a questões estéticas que são alvos de crítica de Adelino. Outros pontos são concernentes à postura do artista e às letras: não tem noite

de lua, não tem luar; e as meninas de copo na mão, tentando entender, mas na verdade, nada entendendo”. Muitos pontos são mencionados na letra da Seresta moderna, todos estabelecendo uma crítica velada ao movimento Bossa Nova. Claro, em letras como Desafinado, os artistas ligados á bossa vão responder.

Em 1964, conforme recuperamos rapidamente, o cenário de polarização do mundo em dois blocos domina o cenário mundial. Como parte da política de dominação econômica e política, os EUA fomenta golpes militares em vários países, entre eles, o Brasil, em 1964. A partir dos anos 60, sobretudo após o Golpe Militar de 64, assumir um gosto musical era também assumir uma postura ideológica, um posicionamento de classe. Assim, os conflitos surgidos a partir daí iam além da disputa por público e por espaço. Em 1965, o rock toma conta do país através do movimento da Jovem Guarda. Nome de um programa da TV Record que passou a designar o ritmo e a tendência do gênero que adaptou as músicas estrangeiras ao Brasil.

A entrada fulminante do rock estrangeiro no Brasil foi ou de suas adaptações passou a ser vista como símbolo da dominação político-econômica e cultural dos EUA na América Latina como forma de expandir o seu império. Por outro lado, no auditório da mesma TV Record, começaram a surgir os festivais da música popular brasileira que revelaram nomes ainda hoje vistos como a elite da nossa música. Uma das características dessa tendência era as músicas de resistência ao Regime. Nomes como Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros passaram a representar, naquele momento, o desejo de democracia e de liberdade do povo brasileiro, virando então, suas músicas, símbolo de resistência ao regime, conforme veremos na segunda parte deste artigo.

Neste momento, assumir o gosto musical implicava em assumir também uma postura ideológica. Os admiradores da Jovem Guarda eram chamados de alienados, pois as letras das músicas eram adocicadas, tratavam sempre de paixões adolescentes, ostentação de carros, além da imitação dos grupos americanos e ingleses. Por outro lado, os jovens admiradores do rock chamavam os artistas envolvidos na MPB de comunistas, subversivos e eram constantemente mandados ir a Cuba.

Do outro lado da história, estavam os reis do rádio, perdendo cada vez mais espaço e sendo resumido à condição de música de roedeira. A bossa e a MPB passaram a ocupar o lugar da música de privilégio, da música boa. As músicas ligadas aos rapazes de Copacabana passaram a ser sinônimo de boa música e de padrão a ser seguido. A forma do sentimento amoroso ser tratado nesse movimento passou a ser o mais equilibrado possível. Qualquer manifestação exacerbada do sentimento amoroso passou a ser denominada como música cafuna.

Ainda houve, neste momento, a presença no cenário musical brasileiro da Tropicália, movimento que buscou juntar em torno de si todas as tendências presentes na música brasileira no momento, buscando, na música, o mesmo que Mário e Oswald de Andrade buscaram na Literatura.

O ensino de História, hoje, tem se cercado com várias temáticas que o enriquecem e facilitam a compreensão sobre o fazer historiográfico e suas diferentes e variadas formas de “conhecer e entender” a história. São muitos os trabalhos e abordagens sobre o valor da diversidade de fontes e busca por objetos novos, artifícios que desvelem as “sombras” ainda existentes e que tragam uma maior clarividência acerca dos fatos históricos em todas as suas nuances e suas complexidades históricas. Napolitano (2002) afirma que “A história, no seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes, tem se debruçado sobre o fenômeno da música popular”.

Dentre tantas possibilidades, a música tem sido usada também como fonte histórica em virtude de abrigar em seu conteúdo os dilemas, contradições, os encontros étnicos, os signos sociais e toda uma gama de mediações que se apresentam na sociedade, principalmente num país continental como o Brasil.

E, neste diapasão, a música tem sido usada como um reservatório de fontes que desvendam em suas letras e em toda sua complexidade de veículo cultural - principalmente a música classificada como “popular” - para a apreensão e captação dos significados históricos de uma versão mais aproximada do que conhecemos como verdade dos fatos.

O Brasil reconhecido como uma das grandes “usinas sonoras do planeta” (NAPOLITANO, 2002), tem uma diversidade musical privilegiada em virtude de sua formação miscigenada e que trouxe uma multiculturalidade peculiar ao absorver tanta heterogeneidade de sons e de ritmos, o que enseja um olhar mais atento para seu entendimento.

Mesmo assim e em virtude da ausência de liberdade de expressão durante o período ditatorial, os trabalhos acadêmicos sobre a música só vieram a se expandir a partir do final dos anos 70, quando começou um abrandamento do aparelho repressor principalmente da censura. Mas ainda foram necessários muitos anos para a produção se tornar satisfatória, o que só veio a ocorrer já no final dos anos 80 quando ocorre um boom de estudos e pesquisas relacionados à música brasileira e suas complexidades.

Trabalhar o objeto música em sala de aula é de fundamental importância pelo apelo metodológico inovador para os alunos, como também pelo significado de abrir novas perspectivas de encaminhar uma abordagem histórica de forma prazerosa e ao mesmo tempo sutil. O historiador Marcos Napolitano em seu livro História & Música afirma que “além de ser veículo para uma boa ideia, a canção (e a música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história.” (NAPOLITANO, 2002, p.11). Desse contexto depreende-se que uma melhor qualidade de conhecimento é absorvido pelos discentes, além de tornar o aprendizado satisfatório e feito num ambiente descontraído, sem as tensões cotidianas do dia a dia escolar.

Fischer (1984) reitera que a experiência de um compositor nunca é só puramente musical, mas pessoal e social e ligado a um contexto histórico no qual ele está inserido. Dessa forma ele é afetado pelas condições sociais e históricas, “transferindo” para sua obra os dramas pessoais e coletivos como forma de representação de uma sociedade.

Em consonância com Fischer, Napolitano argumenta e coloca a importância da música no contexto histórico-cultural, pela presença em todos os espaços fazendo refletir os anseios e angústias sociais. Dessa forma ele comenta:

“[...] a canção ocupa um lugar especial na produção cultural, em seus diversos matizes, ela tem o termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sensibilidades coletivas mais profundas”. (NAPOLITANO, 2002, p.77)

Neste ritmo e com o mesmo fôlego, Moraes (2000) enfatiza a importância da canção pelo seu valor de grande força comunicativa e de desvendar as contradições sociais existentes na sociedade ao afirmar que:

(...) a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural (MORAES, 2000, p.211) a música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural. (MORAES, 2000, p.212)

A afirmação nos leva a inferir que a canção reflete os problemas sociais, os anseios populares e seu posicionamento dentro de uma sociedade. Dentre outras finalidades, as canções também são usadas como veículo de propagação ou camuflagem de determinados fatos sociais, dependendo de quem a está executando, seja dos dominantes ou dos dominados em uma determinada sociedade. Este fato foi muito corriqueiro durante a Ditadura Militar em que as músicas de engajamento político e de protesto, foram bastante usadas como forma de resistência por diversos artistas.

Porém, alguns artistas foram cooptados ou hipnotizados pelos ares de desenvolvimento de um crescimento pelo qual o país passava naquele momento e, diante da intensa propaganda ufanista desencadeada pelo regime, aliaram-se e compuseram canções de exaltação ao regime e ao ditador de plantão.

A utilização da canção como fonte documental é uma ferramenta a mais para o historiador, ela traz informações importantes e em alguns momentos “ilumina” sobre zonas ainda escuras da nossa história. É o que ressalta Moraes (2000) ao afirmar que:

A discussão aponta para a possibilidade e, principalmente, a viabilidade do historiador tratar a música e a canção popular como uma fonte documental importante para mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas com os setores subalternos e populares. (MORAES, 2000, p.203)

A nossa proposta é procurar demonstrar a importância da música como veículo em sala de aula, como também trazer à luz diversas questões sobre a censura à música durante a ditadura militar, visto que ainda há grande desconhecimento por parte da sociedade e do meio acadêmico em relação a história recente do nosso país. Abordaremos as chamadas músicas de resistência ao regime, as que fizeram ou foram usadas para a exaltação deste regime e, finalizaremos com a chamada música cafonas ou brega que foi também perseguida pela censura.

Abordaremos, resumidamente, os Atos Institucionais e os Atos Complementares, usados como forma de legitimar a repressão e o cerceamento da população, principalmente as artes, objeto do nosso trabalho. Enfatizaremos o AI- 5, considerado o mais cruel dentre todos os outros e que já vinha sendo “costurado” pelos militares há algum tempo, aguardando tão somente um fato provocador para justificar o uso desmedido e opressor contra toda forma de resistência.

Destacaremos que todas as artes ficaram sob vigilância constante da censura, sendo a música a forma de arte mais perseguida por suas características de penetração no inconsciente coletivo de maneira aleatória e livre, sem “portas” para abrir. Algumas canções se tornaram símbolos da resistência política ao regime (Pra não dizer que não falei das flores, Cálculo e Apesar de você) por denunciarem as torturas e a opressão daquele momento nacional

As músicas de exaltação ao regime enfatizaram e serviram de carro-chefe da propaganda ufanista. As músicas Pra frente Brasil, Eu te amo meu Brasil, o jingle Este é um país que vai pra frente e País Tropical tornaram-se símbolos do governo ditatorial. Muitos artistas “aderiram” ao governo e os que mais se sobressaíram foram Wilson Simonal, a dupla Dom e Ravel e o conjunto musical Os Incríveis.

A censura às músicas consideradas cafonas ou bregas revela que o conservadorismo da sociedade brasileira aliou-se ao golpe militar por medo do comunismo alardeado pela intensa campanha estadunidense desde o fim da Segunda Guerra mundial. Propagando que o comunismo destruiria as famílias pervertendo os jovens e levando-os à devassidão moral, o governo ditatorial usou a censura para perseguir canções que falavam de amor, de costumes, de drogas, de sexo, de pessoas com deficiência(!), enfim, da população que vivia o seu dia a dia.

O cantor goiano Odair José foi o mais perseguido nesse segmento, suas canções incomodavam os censores musicais por falar de forma simples, mas direta, sobre o cotidiano das pessoas. A censura perseguiu todos os gêneros musicais, embora se omitisse quando os artistas eram claramente apoiadores do regime militar, sobretudo Wilson Simonal e Roberto Carlos.

Ressaltamos a importância do uso da música em sala de aula, visto que ela traz informações preciosas sobre momentos da história nacional e que torna-se um veículo

interessante para o aprendizado de forma mais dinâmica e proveitosa. Este nosso trabalho visa contribuir para um alcance maior das pesquisas, sejam de leigos sobre o assunto ou daquelas que já tenham um cabedal de experiência e que possam enriquecê-las mais ainda com opiniões e sugestões.

1. Golpe Militar e censura

O golpe militar deflagrado pelos militares em 1964 trouxe profundas implicações para a área cultural, visto que todas as formas de expressão artística foram afetadas. O decreto do Ato Institucional nº 5 em 13 de dezembro de 1968 subjungando todos os setores da sociedade brasileira, foi o instrumento “legal” dos generais para aquele momento no intuito de evitar a expansão do comunismo, a corrupção e os desmandos administrativos que, segundo eles, assolavam o país. A música foi a expressão artística mais perseguida tendo em vista o seu poder de penetração no inconsciente coletivo.

O controle da informação e da cultura em nosso país passou a ser feito desde a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) em dezembro de 1939.. Em 1971 transformou-se em DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), mas com o mesmo objetivo. . Com o propósito de salvaguardar e legitimar o aparelho repressivo, vários outros artigos e decretos foram agregados, mormente após o famigerado Ato Institucional Nº 5. Ou seja, houve um aperfeiçoamento e adaptações ao processo autoritário que já era originário desde os anos 30. A censura não foi criada durante o Regime Militar, mas recebeu por parte deste um enorme incentivo para seu funcionamento a pleno vapor.

O Decreto-Lei 1.077/70 instituiu a censura prévia e toda publicação teria que passar pelo crivo de uma equipe de censores. Este procedimento estendeu-se também às artes e a cultura em geral, principalmente à música. Esse fato recrudesceu a partir do AI-5 quando o endurecimento com a liberdade de criação e difusão artística foram vistos como inimigos do regime. A música passou a ser “caçada” e vista como potencial perigo de conscientização popular. Herédia (2015) afirma que

Todo esse conjunto de singularidades vivenciadas pela censura à canção está atrelado à preocupação do Estado com o fato de a música ser uma das artes de espetáculo com maior penetração social e aberta a mudanças de padrões comportamentais e políticos. (HERÉDIA, p. 18, 2015).

1.2 – Música e Ditadura: Resistência, Exaltação e os cafonas.

Muitos artistas foram perseguidos e tiveram suas canções censuradas ou vetadas integralmente. Este fato causou perda de qualidade artística em virtude do artista praticar a autocensura em suas obras. O cantor e compositor Chico Buarque afirmou em entrevista que pensou em parar de compor em razão dessa perseguição. Foi preciso usar pseudônimo para que suas canções pudessem ser gravadas e terem

aprovação de algumas delas. Quem não conhece as músicas Apesar de Você, Cálice (em parceria com G. Gil), Roda Viva, Construção e tantas outras pérolas compostas em momentos difíceis da vida política e social brasileiras ?

A música de Geraldo Vandré “Pra não dizer que não falei das flores” tornou-se o símbolo maior de resistência ao regime ao convocar a todos com o refrão “Vem, vamos embora que esperar não é saber”. Classificada em 2º lugar no Festival Internacional da Canção em 1968, embora o público a preferisse em primeiro, a canção arrastou o público para o embate político e fez Vandré tornar-se o inimigo nº 1 do regime, fazendo-o fugir do Brasil e peregrinar por outros países em busca de salvar a própria vida.

A censura perseguiu todos os gêneros musicais, porém a ênfase maior foi sobre os artistas considerados como críticos ao regime e nesse segmento estavam Chico, Gil, Taiguara, Gonzaguinha, Caetano, Raul Seixas, etc, etc. Embora muitos deles como Caetano, fizessem uma crítica voltada à estética musical, caso do Tropicalismo, suas músicas eram tidas como suspeitas. O “maluco” Raul Seixas também não teve sossego e um dos censores chegou a afirmar que “não precisa nem avaliar a letra, basta saber de quem é” referindo-se a ele.

O cantor cearense Belchior também teve músicas censuradas embora não fosse um ativista político “a céu aberto”, mas a produção da suspeita recaía em todos. Bastava uma palavra “proibida” na letra de uma canção e a mesma já sofria os cortes habituais. O cantor Valdick Soriano teve a música Tortura de amor censurada por conter já no título a palavra tortura. O fato interessante é que a música havia sido gravada em 1962 sem problema algum, porém após o golpe e com os rumores de tortura nos porões da ditadura, a palavra não podia ser mencionada.

Mas uma boa parte de artistas da música brasileira deram apoio ao regime autoritário durante esses negros anos da história brasileira. Muitos por adesão e outros por conveniência, foram cooptados e contribuíram de certo modo para o recrudescimento do regime através de canções ufanistas que camuflaram várias dificuldades sociais.

Vários artistas carregaram consigo essa marca de apoio ao Regime, porém os que tiveram sua arte associada mais fortemente foram Wilson Simonal, a dupla Dom e Ravel e o conjunto de rock Os Incríveis. Simonal com a interpretação de País Tropical de autoria de Jorge Ben, Dom e Ravel com a música Você também é responsável, que tornou-se o hino do programa para a alfabetização MOBRAF e a banda Os Incríveis com a marcha Eu te amo meu Brasil, de autoria da dupla cearense, são as músicas símbolos dessa onda ufanista, rapidamente usada pelo regime como forma de unir a população em torno do seu projeto autoritário e de angariar apoios aos desmandos internos.

Com o fito de salvaguardar a moral e os bons costumes da sociedade brasileira, as canções consideradas “bregas” também não escaparam da tesoura censória.

Alguns artistas foram mais visados, outros nem entenderam porque foram censurados visto que suas canções não alardeavam a resistência política ao regime, nem convocava ao engajamento. Descreviam em suas letras fatos do cotidiano, segregação social, o desejo de amar o companheiro “em qualquer lugar”, etc.

Após sair de casa aos 20 anos, “fugido”, o cantor Odair José chegou ao Rio de Janeiro querendo vencer na vida. Com o dinheiro escasso, dormiu na rua, almoçou de graça em restaurantes, foi cantor de “inferninhos”, fez amizades com muitos artistas até conseguir atingir seu objetivo. Por cantar situações do cotidiano popular viu suas canções serem vetadas, às vezes em sua totalidade. Porém, como Certeau afirma em seus ensinamentos sobre o cotidiano (CERTEAU, 1994, p. 105) “o estudo de algumas táticas cotidianas presentes não deve, no entanto esquecer o horizonte de onde vêm e, no outro extremo, nem o horizonte para onde poderiam ir”. Desse modo, Odair José fez a crônica do lugar onde estava inserido e espelhou-se no lugar de onde veio e de suas dificuldades.

Ao gravar a música *Em qualquer lugar*, composição dele e de Mauro, o cantor Odair José não esperava que a referida canção passasse pelo crivo de 12 censores até ser proibida definitivamente. Em junho de 1973 a alegação final da censura era “Vetada – Texto descritivo de atitudes comportamentais alusivas ao desejo sexual”. Ressalte-se que o mesmo não tinha engajamento político nenhum, assim como outros que também foram perseguidos nesse aspecto e o que buscavam era apenas uma ascensão social através da música. Muitos não sabiam nem o que era o AI-5 e suas consequências para a sociedade em todos os seus segmentos desde o político até o cultural.

Uma das maiores gravadoras da época, a Poligram, criou um programa chamado Phono 73, onde cada artista da “MPB” do seu cast deveria fazer dupla com um outro cantor de qualquer gênero. Caetano Veloso, recém chegado do exílio em Londres, convidou Odair José para cantarem juntos. As vaias começaram antes mesmo dos primeiros acordes e Caetano saiu-se com uma frase que ficou famosa a respeito daquele público: “Nada mais Z do que um público classe A”, e arrematou mais tarde...”um público elitista que rejeita a música consumida por gente tida como pobre e ignorante. É casa-grande e senzala”.

Essa fala demonstra que o artista mesmo pertencendo a uma classe considerada de elite, foi sensível e reconheceu o poder da música do Odair José. Torna-se evidente a segregação social perpetrada pelo poder econômico, posto que o público do cantor goiano era/é voltado às classes consideradas inferiores pelo mercado. Thompson(2001) enfatiza que “Os donos do poder representam seu teatro de majestade, superstição, poder, riqueza e justiça sublime. Os pobres encenam seu contrateatro, ocupando o cenário das ruas dos mercados e empregando o simbolismo do protesto e do ridículo”. (THOMPSON, 2001, p.239-240).

Em suma, a historiografia musical brasileira é, em sua maioria, voltada para um público leitor pertencente às classes mais abastadas e que consomem livros

com o mesmo gosto que consomem as músicas de sua preferência. Chartier (1990) afirma que tudo se desenvolve “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação”. Enfim, o que existe é uma forma de segregação que além de ser social, estende-se também para todos os lados da nossa sociedade, criando muros e barreiras à multiplicidade cultural.

Referências bibliográficas

DAVID, Célia Maria. Música e ensino de História: uma proposta. IN: Acervo do saber, 2012. <<Acesso>> em 04/11/2018 file:///C:/Users/Cliente/Downloads/Musica%20e%20ensino%20de%20Historia.pdf

FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar; Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TINHORÃO, José Gomes. Pequena História da música popular brasileira. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

_____. São Paulo: Editora 34, 2004.

Quinteto violado

ⁱ Graduada em Letras pela UEPB; Mestre em Letras pela UFPB; Doutora em Letras também pela UFPB. Graduanda em História pela UEPB. Professora efetiva do IFPB. Participa de um projeto em parceria com Edvaldo Lacerda sobre a música e sua história, como também sua aplicabilidade em sala de aula.

ⁱⁱ Graduado em Fisioterapia pela UEPB; graduado em História também pela UEPB. Atualmente participa de um projeto em parceria com Virna Lúcia sobre a História da música popular brasileira e sua aplicabilidade em sala de aula.