

EAD - UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

IZABELA GARCIA FONSECA MADEIRA

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS NA DITADURA MILITAR

JUIZ DE FORA

2019

EAD - UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

IZABELA GARCIA FONSECA MADEIRA

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS NA DITADURA MILITAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do título de Especialista em História e Cultura no Brasil Contemporâneo.

JUIZ DE FORA
2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

MADEIRA, Izabela Garcia Fonseca. Manifestações culturais na Ditadura Militar. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do título de Especialista em História e Cultura no Brasil Contemporâneo.

Aprovado em: ____/____/____

Orientador Mestre.

Orientador Professor

Orientador Professor

RESUMO

Este artigo busca analisar a repressão e a censura à vida cultural do país que foram intensas à época da ditadura militar, particularmente entre dezembro de 1968, quando foi promulgado o AI-5 e no início do processo de abertura política "lenta e gradual" adotado pelo presidente Geisel, a partir de 1975. Logo após o golpe, os militares desencadearam forte repressão apenas aos setores da produção cultural que mantinham algum tipo de vínculo com os movimentos populares politicamente organizados, como era o caso dos Centros Populares de Cultura, criados pela União Nacional dos Estudantes. Censurou indistintamente todo tipo de obra, atacou a vida universitária e afetou gravemente o destino imediato de vários segmentos da produção cultural. Em alguns casos, poderia até concluir que ela desejava estabelecer um verdadeiro "vazio cultural" que, na prática, ajudaria a criar um estado de indiferença das massas em relação ao próprio destino imediato do país. Nessas circunstâncias, a censura pode provocar o aparecimento de novos modos expressivos que, em alguns casos, chegam a ser bastante singulares. Além disso, o público consumidor que era sua grande vítima pode criar uma estratégia de decodificação, o que estabelece uma cumplicidade entre ele próprio e os produtores de cultura, inaceitável, porém, para a ditadura.

Palavras-chave: Cultura. Ditadura militar. Repressão.

ABSTRACT

This article seeks to analyze the repression and censorship of the country's cultural life that were intense at the time of the military dictatorship, particularly between December 1968 when the AI-5 was promulgated and at the beginning of the "slow and gradual" political opening process adopted by President Geisel from 1975 onwards. Shortly after the coup, the military unleashed a strong crackdown only on sectors of cultural production that had some kind of link with popular movements politically organized, such as the Popular Culture Centers created by National Union of Students. He indiscriminately censored every type of work, attacked university life and severely affected the immediate fate of various segments of cultural production. In some cases, she could even conclude that she wished to establish a genuine "cultural void" which would in practice help to create a state of indifference among the masses towards the immediate fate of the country. In these circumstances, censorship may lead to the emergence of new expressive modes which, in some cases, become quite unique. In addition, the consumer public that was its great victim can create a strategy of decoding, which establishes a complicity between himself and the producers of culture, unacceptable, however, for the dictatorship.

Keywords: Culture. Military dictatorship. Repression.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	07
2	CULTURA, REPRESSÃO E CANÇÕES DE PROTESTO.....	09
2.1	A censura como forma de adequação da cultura.....	10
2.2	O planejamento da cultura.....	13
2.3	A prática da política cultural.....	15
2.4	Análise das músicas de protesto de Chico Buarque de Holanda.....	19
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	23
4	REFERÊNCIAS.....	24
5	ANEXOS.....	27

1 INTRODUÇÃO

Quando os militares tomaram o poder, os movimentos populares que cresciam desde o final dos anos 1950 foram sendo massacrados. As manifestações artísticas, porém, ainda evidenciavam, mesmo que sufocadas. O período mais rico da cultura durante a ditadura ocorreu até 1968, quando o cerco da censura apertou e muitos artistas foram para o exílio.

Nesse período de quatro anos surgiram os maiores festivais de música, talvez o setor mais popular da cultura da época. A competição pelas canções, ora de protesto, ora não, tomava conta das discussões diárias de todas as classes sociais.

Apesar da censura, a cultura brasileira durante a Ditadura, foi intensa e abrangente, propagando-se por todo o país, sendo a arte uma forma de denuncia do que ocorria no Brasil. As chamadas canções de protesto nascem nos festivais de música onde são lançados interpretes e compositores como, Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda e Elis Regina (CRUZ; MARTINS, 1983).

Em relação ao cinema surgem os diretores Cacá Diegues e Glauber Rocha, que apresentam a história de uma nação que perde todos os seus direitos. Grupos como o Oficina e Arena, buscam evidenciar no teatro, os autores nacionais, assim como apontar o que ocorria naquele período no país.

O movimento Tropicália foi outro grande exemplo dessa criação cultural, um movimento cultural brasileiro que teve influências musicais de artistas de vanguardas e cultura pop nacional e internacional. As manifestações do movimento não se limitaram a músicas, conhecidas pelos cantores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé e Torquato Neto, mas também influenciou o cinema, teatro e nas artes plásticas. A música Tropicália de Caetano Veloso é um modelo desse movimento, sendo que outras músicas também se destacaram e existem até hoje na lembrança.

Esse foi um dos movimentos mais representativos desse período, estando comprometidos em duas frentes, sendo uma, seu posicionamento crítico em relação à Ditadura e a outra, a reflexão da formação de uma identidade nacional. Os tropicalistas tiveram grande evidência ao se posicionarem a favor de um interação com as outras culturas mundiais.

Na década de 60 e 70 ocorre uma grande produção musical no Brasil, com a

ascensão de cantores e compositores como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil que elevaram o panorama da música nacional a níveis de capacidade criadora raramente experimentada. A maioria dessa produção tinha como meta combater a repressão militar, que se utilizava de meios cruéis para abolir as liberdades artísticas.

Nesse cenário, os festivais de música se mostravam com um espaço admirável de expressão artística e política. Os compositores e a população encontravam nele um direcionamento para aliviar sua angústia, e uma maneira de burlar a censura governamental. As grandes emissoras de televisão desse período como a TV Excelsior, Record e Globo, transmitiam os grandes festivais.

Durante o regime militar além das músicas, filmes e outras manifestações artísticas, foram produzidos vários livros sobre o tema mostrando o que aconteceu, bastidores, depoimentos, o fato histórico em si, informações importantíssimas para a cultura e história do Brasil.

Os movimentos contra o Regime Militar se efetivavam com passeatas, nas organizações paramilitares, nos jornais, sendo estes utilizados como veículo de denúncia de autoritarismos do governo. Mesmo com uma forte censura oficial, periódicos como o Pasquim se utilizaram de suas edições para atacar, sendo na maioria das vezes através de metáforas, denunciando por meio de símbolos e editoriais.

Muitas apresentações teatrais continham um conteúdo revolucionário muito forte. Um exemplo dessa estratégia eram os palcos do Teatro Opinião e Arena, onde espetáculos eram montados em represália ao regime conservador que limitava os direitos sociais e políticos desse período.

Havia no Centro Popular de Cultura (CPC), aparelho ligado a UNE (União Nacional dos Estudantes), um compartilhamento com as ideias de Bertolt Brecht, que enxergava no teatro uma importante fonte de luta política. Muitas companhias de teatro foram extintas, com a implantação do AI-5 (Ato Institucional n.º 5), porém ele não extinguiu a força de combate que estas encenações continham.

No tocante ao cinema a grande parte das produções se realizava através dos artistas do Cinema Novo. Esse movimento que se pautava nas reflexões a respeito da identidade nacional brasileira encontrava nesse momento através do engajamento político e na batalha pela democracia suas aflições mais importantes.

Ao mesmo tempo, o Cinema Marginal, traçado na década de 60, assumiu a vanguarda cinematográfica no país, desempenhando um papel básico em relação à conscientização política sobre a realidade brutal no Brasil.

Um grande número da elite cultural politizada brasileira daquele período foi para o exílio devido aos seus ideais contrários ao regime militar. Podem ser citados: Oscar Niemayer, Paulo Freire, Ferreira Gullar, Geraldo Vandré, Darcy Ribeiro, José Celso Martinez Correa, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, e muitos outros.

Os artistas enganavam a censura transmitindo suas letras, através de metáforas e assim, as populares músicas de protesto foram utilizadas como armas contra a ditadura. A arte brasileira prosperou apesar do período de maior repressão, sendo essa censura e essa dor uma forma de inspiração para atores, compositores, pintores e escritores da época. (FRANCO, 2003).

Percebe-se que arte é uma maneira muito eficaz de expressão. Grande parte das músicas, que se tornaram símbolos da luta contra a ditadura continua presente na atualidade, e sendo ouvidas pela geração, que não viveu naquele período e por meio delas aprendem a valorizar a liberdade.

Esse trabalho busca, portanto, fazer uma análise da produção cultural no período da Ditadura Militar no Brasil, tendo como Justificativa a relevância da cultura como forma de luta contra a repressão que retirou do povo brasileiro, nesse momento, todos os seus direitos alienáveis. A questão problema está focada no questionamento: A cultura foi de alguma forma sufocada pelo regime ditatorial, opressor e excludente que vigorou nessa ocasião?

2 CULTURA, REPRESSÃO E CANÇÕES DE PROTESTO

O clima de repressão e censura foi instaurado com o golpe militar de 1964 gerando profundas mudanças na sociedade. Isso pode ser evidenciado através da restrição aos movimentos estudantis, políticos e sociais que sofreram uma forte ação repressiva pelo Estado.

Um dos movimentos mais atingidos foi o Centro Popular de Cultura, que não sobreviveu ao golpe. Mas, apesar do acirramento da repressão após 1968, as ações de protesto eram direcionadas ao combate da industrialização da cultura e à

ditadura militar (FERNANDES, 2013).

2 . 1 A censura como forma de adequação da cultura

As ações deveriam estar em harmonia como o projeto de modernização do país. Dentre os aspectos apontados, o da censura foi o que recebeu maior atenção dos estudos sobre a produção cultural do período, tanto por parte de artistas e intelectuais (que buscaram diferentes meios de denunciar as arbitrariedades), quanto por parte de analistas que tomaram esse período como objeto de estudo.

Para se caracterizar a ação da censura nesses anos, é adequado avaliar como exemplo o caso do teatro. Segundo a argumentação de Schwarz (1978), os gêneros públicos como o teatro, o cinema e a música popular estiveram em maior destaque no período de 1964-68 e serviam como instrumento de contestação ao regime ditatorial.

Apesar do impacto do golpe de 1964, para a produção cultural, esta seria atingida mais violentamente pelo AI-5 (Ato Institucional nº 5), decretado em 13 de dezembro de 1968, fato evidenciado pelo aperfeiçoamento do aparato de censura: “Toda produção cultural, para ser veiculada, deveria obedecer às normas e padrões estabelecidos pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, criado na década de 40, que adquire em 1972, o status de Divisão” (OLIVEIRA e RESENDE, 2001).

A influência do AI-5 no setor teatral foram quase sequenciais, acontecendo a diminuição de peças em cartaz e conseqüentemente a ausência do público. Ocorre em 1970, outro grande retrocesso, com o decreto da censura prévia em livros, jornais, peças teatrais, entre outros.

Para que fossem encenadas as peças teatrais e outros espetáculos era feita previamente uma análise do ensaio geral e também era necessário que se emitisse um certificado de censura. Ainda deveriam ser entregues três exemplares do texto, assim como apresentar à Divisão de Censura de Diversões Públicas, dados relativos aos cenários, cenas e guarda-roupa. Se o texto fosse aprovado era definido dia e hora para o ensaio geral. Quando o espetáculo era liberado, não poderia ocorrer nenhuma alteração no texto, nem nos elementos de cena (OLIVEIRA e RESENDE, 2001, p. 4).

A ação da censura no teatro se dava mediante a eliminação de palavras e de cenas, do impedimento de encenação de peças e da prorrogação indeterminada da liberação das mesmas. O período de maior corte à atividade teatral ocorreu de 1969 a 1974. Porém, apesar da propaganda abertura política, a partir de 1975, no governo de Ernesto Geisel, a censura continuaria a agir.

Diante dessa situação, ocorre por parte dos produtores de teatro, uma crítica velada ao que eles chamaram de “censura econômica”, onde eles renunciavam peças com conteúdos políticos ou que gerassem problemas com a censura, infligindo, assim, dificuldades legítimas ao artista e intelectual (FRANCO, 1998, p. 71).

A ação da censura tinha propósito mais extenso do que cercear peças de teatro, romance ou música. Essa ação configurava um dos modos de romper a tradição para apressar a adequação da cultura às exigências do que os militares consideravam como um processo de modernização (FRANCO, 1998, p. 72).

Nesse sentido, pode-se dizer que a censura foi o instrumento utilizado para calar determinado tipo de produção cultural que havia se estruturado no país desde os anos 1930, cujo fundamento está no conceito de intelectual e artista como opositor, isto é, um tipo de produção cultural em que o intelectual e o artista adotam posição crítica em relação aos regimes autoritários, rompendo com uma tendência de submissão de artistas e intelectuais à tutela do Estado.

Assim, a ação da censura durante o regime militar serviu não apenas para calar seus opositores imediatos, mas para romper com certa tradição de produção cultural que vinha se estabelecendo no país. Além disso, tais ações uniam-se com o propósito de expansão do mercado de produtos culturais, conforme as tendências internacionais da época.

Talvez não seja indispensável afirmar que tal processo teve, como impulso decisivo, a decretação do AI-5 em 1968 e que a censura estatal, agressivamente imposta ao país no início dos anos 70, favoreceu-o de modo acentuado: afinal, ao pretender calar a voz da sociedade, é a cultura local que a ditadura militar desejava suprimir (MICELI, 1984).

Ocorre pelo Estado uma série de investimentos em obras de infraestrutura, como artifício de um projeto de modernização do Brasil, com foco nas telecomunicações, o que possibilitou que as redes de Televisão fossem criadas.

Inicia-se uma política modernizadora para as telecomunicações, com a criação da EMBRATEL, no ano de 1965, período em que o Brasil se associa à INTELSAT, o sistema internacional de satélites, sendo ainda criado em 1967, o Ministério das Comunicações (ORTIZ, 1994, p. 117).

Essa base possibilita a construção das redes nacionais de TV, passo significativo para a “Integração Nacional”. Além disso, as redes permitiriam “promover e organizar um mercado de massa para os bens produzidos pelo processo de industrialização que os militares programaram, baseado na importação de capital e tecnologia [...]” (JAMBIEIRO, 2001).

Para que ocorresse a conexão no país era necessário superar a grande diversidade das regiões e nesse sentido a TV oferece uma grande ajuda, porque, com a instauração das redes, Rio - São Paulo, e também de sede de emissoras, essas cidades se transformam em núcleos elaboradores de programas que passam a ser transmitidos para todo o Brasil.

Na visão de Jambeiro (2001), acontece por parte das TVs uma busca de unificação, baseada nos modelos urbanos do Rio de Janeiro e São Paulo, as audiências nacionais de TV de natureza diferente no Brasil, procurando ainda, a produção de programas com tendência a aumentar a audiência, principalmente entre as classes média e baixa.

A influência da televisão e, particularmente, da formação das redes de TV sobre a vida cultural brasileira, no situação do regime militar, foi analisada por Franco (2003). O autor emprega a perspectiva adorniana (Na qual a subjetividade, carrega as marcas da danificação; é uma subjetividade prejudicada por uma sociedade que promove a fraqueza a partir da crescente dissolução do indivíduo no todo da personalidade genérica, difundida pela indústria cultural), para demonstrar como a televisão, integrada ao sistema da indústria cultural, pode servir aos interesses de dominação tanto do capital como políticos.

Outro aspecto a ser destacado são as medidas tomadas pelo governo que facilitavam a compra de produtos nacionais, procedentes da recente expansão industrial, particularmente no setor de bens duráveis –, que provocaram um aumento na venda de televisores da ordem de 48% em 1968, em relação ao ano anterior (MATTOS, 2001).

Assim, todo o setor era dinamizado, porque o aumento de telespectadores

transformava a televisão num elemento de divulgação mais conveniente que ao jornais e revistas. Também a renda com a publicidade possibilitava as emissoras um maior investimento em programas que continham temas nacionais e assim, aumentassem sua audiência.

Ocorria de um lado a nacionalização dos programas de TV e de outro se destacava sua dependência publicitária em relação às multinacionais. Importante destacar que o Estado tinha uma participação significativa, por meio de diversas empresas mistas, bancos ou órgãos públicos, se transformando, portanto, num grande anunciante da televisão brasileira (SILVA, 1983, p. 26).

2.2 O planejamento da cultura

O Conselho Federal de Cultura (CFC) foi criado em 1966, já no primeiro governo do regime militar, o do marechal Castelo Branco (1964-67), e tinha como uma de suas principais atribuições elaborar um Plano Nacional de Cultura. As tarefas exercidas pelo CFC alongaram-se tendo como resultado a formulação de um documento, em 1973, com o título de Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura.

No artigo de Gabriel Cohn (1984), *A concepção oficial da política cultural nos anos 70*, existem dois documentos que expressam a atenção que os militares direcionavam à prática de uma política cultural para o país. O primeiro que data do ano de 1973 foi intitulado *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*, e o outro *Política Nacional de Cultura*, de 1975.

Num desenho de periodização, o autor destaca que a primeira metade da década de 1970 teria sido marcada:

[...] pela elaboração de propostas programáticas mais abrangentes mas com escassos efeitos, e o período subsequente se caracterizaria pela diversificação e redefinição dos temas relevantes, numa ótica mais operacional e cada vez mais propriamente política, e pela renovação institucional, iniciada pela criação da Funarte em 1975 (COHN, 1984, p. 87).

Nos anos iniciais da década de 70, enquanto o Conselho Federal de Cultura trabalhava na elaboração das diretrizes para a política cultural, a ação do Estado concentrava-se em “derrotar as forças adversárias e neutralizar sua produção

visando assumir o processo cultural no passo seguinte” (COHN, 1984, p. 89).

A atuação era através da censura e interferência nas instituições de cultura com a intenção de romper a superioridade cultural da esquerda, e assim adquirir o controle do processo cultural. Nesses documentos a visão de Cohn era a de que a atuação dos governos desse período no domínio da cultura foi esquematizada de maneira deliberada.

A busca de uma política nacional de cultura realmente existe nessa fase decisiva dos anos 70, e seu objetivo era bem definido: a compilação do controle sobre o processo cultural. O direcionamento após o AI-5 pode não ter objetivado alcançar a superioridade cultural, mas seguramente a procurou e lhe conferiu importância, à sua maneira. Importante então observar como os principais documentos na época sugerem isso (COHN, 1984, p. 90).

O autor faz, então, uma crítica comparativa entre os dois documentos, onde observa primeiramente, uma grande semelhança de doutrinas entre eles, sendo que, o de 1975 se constitui uma nova elaboração do anterior.

Porém, algumas diferenças são destacadas: a principal delas parecendo relacionar-se com a exigência, sugerida no documento de 1973, de maior autonomia para o setor cultural:

[...] a argumentação [do documento] encaminhava-se no sentido de enfatizar a “necessidade de criação de um novo organismo ou de adaptação de órgão já existente, aumentando-lhe a hierarquia e a área de competência, assim como poderes de planejamento e execução, coordenação e avaliação, de forma a se obter um conjunto harmônico e integrado” (COHN, 1984, p. 92).

A reclamação de maior autonomia parece trazer de forma subentendida a proposta de criação do Ministério da Cultura, situação que explicaria, em parte, os atritos gerados no interior do Ministério da Educação e Cultura (MEC) durante a elaboração do documento pelo CFC e a relutância, por parte do governo, em torná-lo público.

O debate sobre a criação do Ministério da Cultura foi encerrado pelo ministro Jarbas Passarinho, ao afirmar que era contrário à criação desse Ministério e, particularmente, o tema não reaparece no documento de 1975. Cohn sugere que este também pode ter sido o motivo pelo qual o documento foi retirado de circulação

e substituído, “ainda em 1973, por um plano mais limitado e aprovado pelo presidente”.

Assim, a articulação de visões com princípios distintos expõe as exigências conflitantes com as quais os formuladores da Política Nacional de Cultura tiveram que lidar: espontaneidade e intervenção estatal, modernização e conservação, desenvolvimento e preservação da cultura de seus efeitos, difusão dos resultados e ênfase na participação criativa.

O documento propõe como atribuições da política cultural a promoção e o aumento da participação no processo cultural, o incentivo à produção e à generalização do consumo e o estímulo às “concorrências qualitativas entre fontes de produção”. Os aspectos de “difusão” e de “consumo” de bens culturais aparecem como os principais elementos definidores da política governamental.

Ficaria a cargo do Estado a criação das estruturas que garantiriam a todos o acesso aos bens culturais estimulando a consolidação do mercado para esses produtos. Para Cohn (1984), o resultado seria uma contradição, pois: “Na realidade o texto é construído de tal modo que a combinação entre suas premissas e as exigências de intervenção que contempla o conduz à beira do paradoxo de uma proposta antiestatizante a ser efetuada por órgão estatal” (COHN, 1984, p. 95).

Os exemplos práticos dessas propostas seriam o PAC (Programa de Ação Cultural), em 1973, e a criação da Funarte, em 1975, que deveriam funcionar como órgãos dinâmicos de apoio e estímulo governamental à produção artística e cultural, sem interferir no processo criativo.

2 . 3 A prática da política cultural

No domínio de suas atribuições, que era estabelecer um plano de ação governamental na esfera da cultura, o Conselho Federal de Cultura propôs a criação de Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura. O objetivo principal era o de que cada estado e cada município estabelecessem locais onde fossem reunidos arquivos, bibliotecas, galerias de arte e outros elementos, de acordo com a realidade local (RODRIGUES, 1996, p. 23).

Vale ressaltar que as noções que orientavam as proposições do CFC eram as de “tradição” e de “defesa” da cultura nacional, identificada com elementos do

passado. Assim, privilegiavam-se ações de preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural (museus, folclore, arquivos, obras de arte).

Apesar do CFC e do documento por ele elaborado não terem alcançado suas expectativas, a sua criação e o debate provocado em torno das ações culturais podem ser entendidos como um avanço do governo brasileiro no reconhecimento das diferenças entre as áreas da cultura e da educação, e da necessidade de ações e investimentos específicos em cada uma dessas áreas.

Como, entre as duas, a da educação sempre foi prioritária, chegava o momento de dedicar maior atenção à cultura. Entretanto, se isso, por um lado, pode ser visto como algo positivo – maior atenção à esfera cultural, com investimentos, incentivos a novos projetos, por outro, traz consigo toda problemática do controle, da administração. (FERNANDES, 2006).

Diante do impasse em torno do documento *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura* e do próprio CFC, há uma mudança de rumo na estratégia de atuação do MEC no setor cultural. Ainda em 1973, foi lançado o Programa de Ação Cultural (PAC),

Esse programa acabou sendo responsável por uma grande movimentação nas áreas artística e cultural, com desenvolvimento de projetos que abrangiam as diversas regiões brasileiras. No entanto, revelou também as precárias condições dos espaços culturais distribuídos pelo país, bem como de seus recursos materiais e humanos.

Ainda assim, as experiências desenvolvidas pelo PAC foram consideradas bastante positivas, a ponto de as pessoas envolvidas nessas atividades o considerarem uma referência para a criação de uma instituição que congregasse as várias atividades artístico-culturais (inclusive os órgãos já existentes nessas áreas), mas herdando a flexibilidade organizacional e financeira do PAC.

Ou seja, tal contexto revela que a cultura foi progressivamente ocupando espaço entre as preocupações dos governantes da época, mas que, de maneira similar ao que ocorreu com o ensino superior, não visava sua expansão qualitativa; ao contrário, evidencia o compromisso desses administradores com os interesses de alguns grupos (FRANCO, 1998).

Esse momento – início dos anos 1970 – parece caracterizar o rompimento da produção cultural engajada e torna evidente o esforço do governo para assumir tal

espaço. Claro que esse movimento na área cultural está inserido numa estratégia maior dos governantes para derrotar a esquerda no país, que teve início com o golpe de 1964, mas assume proporções brutais a partir de 1968.

No período que compreende os governos Costa e Silva e Médici (1967-73), o enfrentamento político chega a seu auge com a realização de protestos públicos e passeatas nos principais centros urbanos do país, liderados pelo movimento estudantil e por artistas e intelectuais. As pressões também vinham da classe trabalhadora, cujas principais expressões foram as greves de Contagem (MG) e Osasco (SP), em 1968. (SILVA, 1983).

O governo responde com o acirramento da repressão e em 13 de dezembro de 1968 é decretado o Ato Institucional nº 5 (AI-5). Esse é considerado o momento de maior ruptura com a legalidade dentro do regime militar, tratado por muitos como um “golpe dentro do golpe”. Com a decretação do AI-5 e todo o aparato repressivo utilizado a partir de então, o país passa a viver, paradoxalmente, um estado de insegurança em nome da “Segurança Nacional”. As medidas repressivas impostas à sociedade calaram todo tipo de oposição ao regime e dizimaram os grupos engajados na luta armada.

Nesse período, em que a direção do MEC ficou a cargo do ministro Ney Braga, houve uma significativa ampliação das ações do MEC na área cultural, como: a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e do Conselho Nacional de Cinema (Concine), a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a expansão do Serviço Nacional de Teatro (SNT), a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

Dentre essas, a criação da Funarte talvez expresse com maior clareza a importância estratégica da cultura na política governamental, já que tal órgão teria sido concebido “para ser o instrumento da política cultural da gestão Ney Braga” (SILVA, 2001, p. 103), isto é, como o instrumento por meio do qual se viabilizaria a Política Nacional de Cultura.

A criação da Funarte deve muito à experiência anterior do PAC. Este contribuiu para dinamizar as ações culturais oficiais, no entanto, gerou também certa indisposição com outra vertente no interior do MEC, a dos “patrimonialistas”, que privilegiava projetos de restauração de monumentos e obras de arte, enquanto os

agentes do PAC, identificados como vertente “executiva”, voltavam-se ao financiamento de diversas atividades culturais.

À parte esse debate com a vertente patrimonialista, a atuação do PAC gerou conflitos inclusive com instituições culturais oficiais, como o SNT (Serviço Nacional de Teatro), por exemplo, pois seus recursos eram destinados a grupos privados, fato que, por um lado, poderia dar um caráter “previdenciário” aos financiamentos concedidos pelo PAC e, por outro lado, gerar transtornos com as instituições oficiais, já que estas possuíam recursos bem menores que os administrados pelo PAC.

Assim, com os recursos disponíveis, o PAC gerou certo volume de atividades culturais no país, mas que, por serem pulverizados entre grupos/agentes culturais de diversas áreas, assumiam o caráter de “eventos”. Tal atitude, por sua vez, contrastava com a proposta de prática de uma Política Nacional de Cultura. Dessa forma, a criação da Funarte passa a figurar como a melhor maneira de equacionar todas essas questões, pois centralizaria as atividades culturais desenvolvidas sob a jurisdição do MEC.

A exemplo do que aconteceu historicamente com a industrialização do país, os maiores investimentos na crescente indústria cultural brasileira, em geral os de maior risco, ficaram a cargo do Estado. Depois de consolidados, tais empreendimentos passam às mãos do setor privado por um valor apenas simbólico diante dos lucros que seriam alcançados. Ou simplesmente passam a ser controlados por grupos particulares a título de concessão pública, como ocorre com os canais de rádio e TV. (MATTOS, 2001).

Isto é, os investimentos são públicos, mas os lucros são privados. Assim, mesmo quando esteve preocupado com a criação de órgãos e instituições culturais oficiais, responsáveis pela prática de uma Política Nacional de Cultura, ajustadas pelo referencial da tradição e com o objetivo de proteger e ao mesmo tempo incentivar a cultura e a identidade nacionais, os governos militares estavam dando as condições para a consolidação da indústria cultural no país.

O modelo inaugurado com o PAC e a Funarte marca uma mudança no tipo de atuação no âmbito da cultura verificado no Brasil até então. Antes, os recursos, além de mais escassos, eram voltados em sua maioria à preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural. Agora, destinavam-se também ao incentivo a outras atividades artístico-culturais. Como consequência, há uma dinamização do setor

cultural, com aumento de público e de demanda por formação de pessoal especializado.

Esse fortalecimento do setor implica em maior burocratização, que culminaria com a criação do Ministério da Cultura, em 1985. Entretanto, este é um processo tenso e envolvido em imprecisões, principalmente em seus aspectos político-ideológicos, e alguns pontos merecem ser considerados: primeiro, o incentivo à diversificação das atividades culturais, por parte das novas instituições criadas no período da ditadura, tinha como objetivo ocupar o espaço deixado pela produção cultural de esquerda, que havia sido reprimida e censurada. (IANNI, 1991).

Esta, por sua vez, após os golpes já sofridos e o abrandamento da censura, tem seu arrojo esfriado. Em segundo lugar, recebiam apoio estatal produções que estivessem afinadas com os valores e a identidade nacionais – de acordo com a visão dos militares, norteadas pelas concepções da Escola Superior de Guerra (ESG). Esse viés nacionalista, cuja justificativa centrava-se na defesa de tais valores contra culturas “alienígenas” (de esquerda e da indústria cultural), estava afinado com os ideais de Segurança Nacional.

Terceiro ponto: a diversificação de atividades culturais em meio ao cenário de abertura política cria expectativas de democratização da cultura, isto é, abertura de espaços para diferentes tipos de manifestação cultural e ampliação do acesso a tais produções. Procede daí alguns impasses: como manter o controle ideológico sobre tal produção ampliada e diversificada? Além disso, o aumento do volume dessas atividades requer investimentos cada vez maiores no setor, impondo o desafio de se buscarem novas fontes e instrumentos de financiamento da cultura.

2 . 4 Análise das músicas de protesto de Chico Buarque de Holanda

A autodefinição de Chico Buarque retirada de *Noite dos Mascarados*, como “seresteiro, poeta e cantor”, é insuficiente para a caracterização desse autor, que iniciando no campo da canção popular, passa a trilhar o da dramaturgia e ficção. (MENESES, 2000, p. 17).

É válido destacar que a formação de Chico processou-se num clima de populismo: onde na infância, convive com o trabalhismo getulista; na adolescência, o nacional-desenvolvimentismo de Juscelino Kubitscheck e a fundação de Brasília,

como um símbolo da proposta desenvolvimentista, que deu origem à produção de novas condições para a produção cultural no Brasil.

É o período das *vanguardas* artísticas com a poesia concreta (1956), poesia práxis, o Cinema Novo (Glauber Rocha, Ruy Guerra), a Bossa-Nova (João Gilberto, 1958). Na arquitetura, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, projetando a cidade que seria o símbolo do “novo Brasil”.

O período de sua vida universitária coincide com a total manifestação dos movimentos populares, que atingem seu ponto máximo entre 1962 e 1964, um momento de intensas ideologias sociais no Brasil. O país se politizava, com a discussão das Reformas de Base; com o Movimento Estudantil atuante (UNE – União Nacional dos Estudantes, MEB – Movimento de Educação de Base, MCP – Movimento de Cultura Popular, de Paulo Freire) , mobilizando-se também o operariado (CGT – Conferência Geral dos Trabalhadores), os agricultores (surgem as Ligas Camponesas, com a liderança no Nordeste do deputado socialista Francisco Julião).

Era a época de Arraes, da Reforma Agrária, da criação da Universidade de Brasília por Darcy Ribeiro; um projeto estimulante e generoso de repensar o papel da Universidade, colocando-a no centro do processo civilizatório. Nesse contexto, conscientização era a palavra-chave, é assim que o Método Paulo Freire, mais do que um sistema de alfabetização, funcionava como um processo de conscientização. (MENESES, 2000, p. 23).

Nesse período Chico abandonará em definitivo o lirismo ingênuo e intensificará sua crítica social, desenvolvendo a característica utópica de sua poética. Assim, vai encarar o tempo numa dimensão histórica, defendendo a concepção de que o homem se faz na história, estando os valores humanos mergulhados no tempo (WISNICK, 1979).

Suas canções se tornarão imaginárias, e reivindicarão de maneira rigorosa um futuro irreversível, como na música *Apesar de você*, onde o amanhã será *outro dia*. É a primeira em termos de cronologia (1970), proibida pela censura, que decodificou o “você” do poema como o Presidente Médici, ela só foi liberada em 1978, apesar de nesse meio tempo ter sido cantada, em várias situações pelo povo.

Apesar de você, apresenta, por um lado, a realidade repressiva do poder – (Hoje você é quem manda, falou, tá falado, não tem discussão), configurando uma

situação de sujeição (a minha gente hoje anda, falando de lado e olhando pro chão); de represamento de emoções (todo esse amor reprimido, esse grito contido, esse samba no escuro).

Porém, existe a perspectiva de alteração radical dessa situação, onde no amanhã o galo vai cantar, o dia vai raiar, a manhã renascer e esbanjar poesia, o céu clarear. Então acontecerá a “enorme euforia” e se instaurará a ordem, onde as pessoas se amarão sem parar. (MENESES, 2000, p. 33).

Existe uma oposição e uma ameaça velada a essa entidade repressiva, o poder repressor “você”, que vai sofrendo vários desdobramentos (Eu pergunto a você, onde vai se esconder, da enorme euforia [...] (Esse meu sofrimento, vou cobrar com juro, juro) [...] (Você vai se amargar). A música atinge então, no último verso, sua tonalidade máxima (Você vai se dar mal – danar?). Por isso mesmo, deverá, em parte, se render diante da censura, escondendo-se atrás dos “etc. e tal”.

Surge o questionamento de qual a função social de *Apesar de você*, enquanto “Canção de Protesto”. Num primeiro momento pode ser atribuído a ela o papel imediato de provocar a consciência sobre a repressão. Mas, ela exerce também a função de descarregar, através de ameaças, a raiva impotente pela ausência de liberdade.

O autor se sente reprimido e projeta para “sua gente” o seu “grito contido”, sua voz silenciada pela Censura. O “povo” aí é o escritor, que teve que ficar, por força das circunstâncias, “falando de lado/ e olhando pro chão”. Na verdade, Chico Buarque, ao retratar a repressão do povo, está se referindo a si mesmo, possibilitando o tratamento da verdade. (MENESES, 2000, p. 38).

Na mesma linha está *Quando o Carnaval Chegar*, canção por excelência do desejo reprimido, uma situação de represamento de emoções, impedidas de seu livre caminho, mas, que não destrói a alegria, ela é “adiada” (Tô me guardando pra quando o carnaval chegar)

Na canção *Deus Ihe pague*, a existência é controlada nos seus detalhes: comer, dormir, nascer, sorrir, respirar... morrer. A repressão invade os mínimos recantos da atividade humana. A complexidade da organização social tornou certas, as formas de organização da certidão de nascimento ao atestado de óbito, como se tudo fosse “natural”. (MENESES, 2000, p. 47).

Em *Ano Novo* o significado da obediência “O Rei já mandou tocar os sinos”, É para cantar os hinos, Hastear bandeiras”, adquirem uma conotação cívica e patrioteira. A alegria só pode ser encomendada “Eu disse: Finja que não está descalça, dance alguma valsa, quero ser seu par”.

A música *Cálice* surgiu na situação limite da repressão e da censura, num episódio de confronto de Chico com a repressão. Trata-se da censura da Phono 73, o show da Phonogram, uma colossal exposição de cantores e compositores, na qual seria cantada a música por seus autores Chico e Gilberto Gil.

Ela foi proibida na hora da apresentação apesar de ter sua letra publicada em jornal. E como forma de evitar que a palavra “cálice” (cale-se) fosse proferida, cortaram o som de todos os microfones do Anhembi. Chico, com raiva, começava a cantar num deles, o som era desligado, ele pegava outro, ocorria o mesmo.

Assim legitimou-se em imagem concreta aquela palavra. Para que nenhuma pessoa ouvisse “cale-se”, a censura induziu três mil pessoas presentes ao show a verem o “cale-se” concretizado de forma patética nos microfones calados. (SANTANA, 1980).

Na música *Angélica*, “Quem é essa mulher”, é o verso inicial de quatro estrofes que compõem a canção. A resposta a essa pergunta frequente no corpo do poema encontra-se fora dele, no contexto social, na História do Brasil recente, especificamente, na história dos anos de repressão.

Essa mulher é a mãe, a estilista Zuzu Angel, que lutou desesperadamente, até morrer, ela também, num acidente de carro esquisito e inexplicado, para desvendar o caso do desaparecimento e morte de seu filho, Stuart Edgard Angel Jones, preso político, em 1971.

Nessa canção o referencial é muito forte e traumatizante, podendo ser considerada um documento de seu tempo. Ela não pode ser objeto de interpretação ou análise, porque é eloquente por si só. [...] Quem é essa mulher. Que canta como dobra o sino? Queria cantar pro meu menino. Que ele já não pode mais cantar. (MENESES, 2000, p. 63).

O poema canta em lugar desse filho, “Que ele já não pode mais cantar” e também dessa mulher, pois, também ela, já não pode mais cantar. Essa canção é um testemunho de um tempo de trevas, porque como se sabe, nele está contido muito mais do que emoções e experiências particulares.

O senso comum entre todas as canções é a ironia, ao tratar a realidade opressora mostrando através da poesia, um tempo de trevas, nostálgico, utópico e com uma velada crítica social. Revelam uma não aceitação da realidade, uma recusa de uma situação de privação de liberdade e uma forma concreta de resistência (SANTANA, 1980, p. 57).

2.5 A influência das canções de protesto em outras instâncias

A canção de protesto impulsionada pelos festivais adquiriu o papel de contestadoras da sociedade, que já não tinha mais a liberdade nem mesmo em universidades, cinemas, televisão, teatro e também na música; sendo estes alvos principais da censura dos militares. A música teve uma maior ênfase e expansão, levando a milhões de brasileiros sua crítica sobre as mazelas de uma população que vivia confinada por leis que a impediam de defender seus ideais.

Essas canções queriam não apenas enviar mensagens aos letrados, mas sim a toda massa populacional, isso foi alcançado de forma satisfatória durante os festivais conseguindo um apoio e conhecimento geral em torno do contexto social, porém isso só acontece quando as mensagens sublineares ficam mais explícitas nas canções com entendimento mais fácil e contextualizado ao cotidiano.

Na visão de Heloísa Buarque de Hollanda

A produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética. (HOLLANDA, 2004, p. 21).

É a partir dessa nacionalização da bossa-nova que irá surgir a vertente chamada “canção de protesto”, através do engajamento político-social de alguns bossa novistas que passaram a incorporar em suas músicas elementos ligados a tradição popular brasileira como forma de negação da importação cultural e da influência estrangeira em nossa cultura. “Podemos igualmente incluir na rubrica do protesto, canções que denunciavam as condições de vida dos oprimidos da cidade e do campo (como as canções do show Opinião) [...]” (MIRANDA, 2009, p. 128).

No início da década de 1960 surge no Brasil um tipo de “canção politicamente engajada”, que viria a ser conhecida como “canção de protesto”. Originada entre os dissidentes nacionalistas da bossa-nova, entre eles Carlos Lyra, Nelson Lins e Barros, Sérgio Ricardo e Nara Leão, a “canção de protesto” ganharia ainda mais fôlego no período pós-golpe de 1964, especialmente através da figura de Geraldo Vandré. A vertente “canção de protesto” seria ainda impulsionada por suas apresentações nos Festivais da Canção onde atingiria grandes massas e um novo público consumidor, agora moderno e de classe média, incluindo a juventude universitária frequentadora dos festivais.

As canções de protesto sofreram com ações repressivas. Até mesmo a música brega-popularesca (kitsch) de Odair José, Waldick Soriano, e da dupla da marcha ufanista Eu te amo meu Brasil (Dom), Dom e Ravel, sentiriam os efeitos da censura.

Sobre esta última questão quem nos fala é Paulo César de Araújo, que em seu livro *Eu não sou Cachorro, Não*, nos adverte: “Quando relacionam produção musical e regime militar, os críticos, pesquisadores e historiadores da nossa música são pródigos em ressaltar a ação de combate e protesto empreendida por diversos compositores da MPB, que se valiam de metáforas, imagens truncadas e herméticas, com o objetivo de driblar a censura e manifestar o seu inconformismo com o quadro político-social vigente.

O que estes analistas nunca ressaltam, ou simplesmente ignoram, é o papel de resistência desempenhado naquele mesmo período por artistas populares como Paulo Sérgio, Odair José, Benito di Paula e, não se surpreenda, a dupla Dom & Ravel.

Segundo Marcos Napolitano: “Na luta contra a censura e a ditadura, concorreram muitos grupos e indivíduos. Nos anos 70, por exemplo, artistas populares, sobretudo aqueles ligados à música, como Chico Buarque de Holanda, Ivan Lins, Vitor Martins, Gonzaguinha, João Bosco, Aldir Blanc, Milton Nascimento, Elis Regina, entre outros, aproveitando-se do próprio crescimento da indústria cultural no Brasil, tornaram-se porta-vozes dos valores democráticos e emancipadores, que se contrapunham à realidade política vigente.” (NAPOLITANO, 1998, p. 45).

A música “Opinião” de Zé Ketí, canção-tema do espetáculo Opinião, no Rio de

Janeiro em 1964, era uma crítica ao governo estadual do Rio de Janeiro que desejava retirar as favelas do morro. Porém o sucesso da música na voz de Nara Leão foi tão abrangente que acabou se tornando a fala política do sambista do morro e seu protesto contra a ditadura militar (DOMINGUES, 2016).

A letra de “Caminhando” foi compreendida de imediato pelos jovens. Ela fazia referência ao movimento estudantil que então tomava as ruas das grandes cidades e que recrudescera com o assassinato do estudante Edson Luís de Lima Júnior pela polícia, em conflito no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro (28 de março de 1968).

Em junho, realizou-se a Passeata dos Cem Mil contra a ditadura militar, no Rio de Janeiro. Em 31 de dezembro, foi decretado o Ato Institucional no.5 (AI-5), que fechava o Congresso, suspendia as liberdades individuais e dava poderes excepcionais ao presidente da República. Começava a fase mais dura do regime militar. É à luz desse contexto que os versos de “Caminhando” são analisados abaixo: Menção às passeatas que reuniam jovens gritando lemas ou entoando hinos e músicas. Alusão à igualdade entre as pessoas tenham ou não as mesmas ideias.

Referência à variada composição das passeatas onde se juntavam estudantes, jornalistas, operários, intelectuais, religiosos, artista entre outros. O refrão conclama as pessoas a se mexerem, a não silenciarem e a fazerem a mudança necessária.

Alusão à exploração latifundiária e à falta de uma reforma agrária responsáveis por uma situação paradoxal: o lavrador passava fome rodeado de grandes plantações. Nova menção às passeatas mostradas, agora, como um movimento pacifista (simbolizado pela flor) contra violência da repressão militar e das guerras. Referência ao estado de alerta dos militares, sempre armados, prontos para o combate mesmo sem saber direito o que estava acontecendo. Insinuação à disciplina dos quartéis que exige total obediência dos soldados sem contestação, uma vida sem anseios nem razão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se afirmou ao longo do texto, a política cultural adotada nos anos de ditadura não se explica de forma clara; ela apresenta dúvidas, contradições e reflete as diferentes forças políticas em disputa no período. O mercado de produção de

bens culturais expandiu-se e contou com o estímulo do Estado, interessado em repelir a presença de intelectuais de esquerda que, no período anterior, se destacaram na construção da hegemonia no âmbito cultural.

A política cultural da ditadura foi marcada pela ideologia de integração e de segurança nacional, segundo a qual a identidade nacional e os valores tradicionais seriam norteadores da produção. Essa ideologia sustentou as principais intervenções do Estado na cultura.

Neste período, a extensão da lógica do planejamento estratégico, soberano na economia, ao campo da cultura permitiu o que se pode chamar de “racionalidade administrativa”, segundo a qual as ações eram planejadas por órgãos estatais – como, por exemplo, o Conselho Federal de Cultura – e praticadas por órgãos criados especificamente para tais funções (DAC, Funarte, entre outros).

Na política cultural dos governos militares, delinear-se três grandes formas de atuação: censura, investimento em infraestrutura e criação de órgãos estatais. Observadas em bloco, essas formas atenderam tanto aos interesses dos militares quanto aos da indústria cultural, em expansão.

Na primeira forma de atuação, a censura promoveu o fechamento do mercado de bens culturais aos produtores de esquerda, cumprindo assim, o papel de saneamento ideológico pretendido pela “segurança nacional”. A segunda forma de atuação dos militares, o investimento em infraestrutura, é a mais confusa, pois atendeu não somente ao objetivo de integração nacional, mas, também, aos interesses da indústria cultural.

O Estado assumiu o papel de protagonista no desenvolvimento das condições infraestruturais necessárias à indústria, assumindo traço desenvolvimentista. Um dos exemplos citados que evidencia tal intervenção é a criação das redes nacionais de televisão. Aos investimentos em infraestrutura seguiram-se os subsídios para modernização dos equipamentos de gráficas e editoras, emissoras de rádios e TV, bem como a facilitação de crédito para que o público pudesse adquirir aparelhos de TV, entre outros.

Uma contradição que se evidencia em tal política é que a abertura do mercado de bens culturais brasileiro ocorreu com a disseminação da indústria cultural, especialmente a norte-americana, que, como sabemos, distinguia-se da identidade nacional pretensamente defendida pelos militares.

REFERÊNCIAS

COHN, G. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, S. (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo, Difel, 1984.

CRUZ, S. C. V. e MARTINS, C. E. De Castello a Figueiredo: Uma incursão na pré-história da “abertura”. In: SORJ, B. e ALMEIDA, M. H. T. (Orgs.). **Sociedade e política no Brasil pós-64**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

FERNANDES, N. A. M. **Cultura e política no Brasil. Contribuições para o debate sobre política cultural**. Tese de doutorado, Sociologia, Araraquara, Unesp, 2006.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 173-192.

FRANCO, R. Censura, cultura e modernização no período militar: os anos 70. In: _____. **Itinerário político da produção cultural: indústria da cultura e práticas de resistência após 1964**. Tese de Livre Docência, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, Unesp, 2003.

_____, R. **Itinerário político do romance pós-64: A Festa**. São Paulo, Ed. Unesp, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/ 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IANNI, O. A organização da cultura. In: _____. **Ensaio de sociologia da cultura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

JAMBEIRO, O. O papel do governo militar. In: _____. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador, Ed. UFBA, 2001

MACHADO, M. B. Notas sobre política cultural no Brasil. In: MICELI, S. (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo, Difel, 1984.

MATTOS, S. O impacto sócio-econômico e político no desenvolvimento da televisão. In: _____. **A televisão no Brasil: 50 anos de história (1950-2000)**. Salvador, Editora PAS/Edições lanamá, 2001.

MICELI, S. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: _____. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo, Difel, 1984.

MIRANDA, Dilmar. **Nós a música popular brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro: 1964 –1985**. São Paulo: Atual, 1998.

OLIVEIRA, E. B. de e RESENDE, M. E. de. **A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar**. Junho de 2001, mimeo, p. 01.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.

RODRIGUES, L. C. **A “Era FUNARTE”: Governo, arte e cultura na década de 70 no Brasil**. Dissertação de Mestrado, Sociologia, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

SANTANA, A. R de. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. Petrópolis, Vozes, 1980.

SCHWARZ, R. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SILVA, C. E. L. da. Comunicação transnacional e cultura brasileira. In: **Comunicação e Sociedade**. Ano V, nº 9, jun. 1983.

SILVA, V. M. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. Dissertação de mestrado, Sociologia, USP, 2001. Recebido em: 16/02/2012 Aceito em: 19/11/2012.

WISNICK, J. M. **Dança Dramática (Poesia/Música Brasileira)**. Tese de doutorado-USP, 1979.

ANEXOS

NOITE DOS MASCARADOS

Chico Buarque

- Quem é você?
- Adivinha, se gosta de mim!
Hoje os dois mascarados
Procuram os seus namorados
Perguntando assim:
- Quem é você, diga logo...
- Que eu quero saber o seu jogo...
- Que eu quero morrer no seu bloco...
- Que eu quero me arder no seu fogo.
- Eu sou seresteiro, Poeta e cantor.
- O meu tempo inteiro Só zombo do amor.
- Eu tenho um pandeiro.
- Só quero um violão.
- Eu nado em dinheiro.
- Não tenho um tostão.
Fui porta-estandarte,
Não sei mais dançar.
- Eu, modéstia à parte, Nasci pra sambar.
- Eu sou tão menina...
- Meu tempo passou...
- Eu sou Colombina!
- Eu sou Pierrô!
Mas é Carnaval!
Não me diga mais quem é você!
Amanhã tudo volta ao normal.
Deixa a festa acabar,
Deixa o barco correr.
Deixa o dia raiar, que hoje eu sou
Da maneira que você me quer.
O que você pedir eu lhe dou,

Seja você quem for,
Seja o que Deus quiser!
Seja você quem for,
Seja o que Deus quiser!

APESAR DE VOCÊ

Chico Buarque

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

Este samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar
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
Lá lá lá lá laia

QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

Chico Buarque

Quem me vê sempre parado
Distante, garante que eu não sei sambar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tô só vendo, sabendo
Sentindo, escutando e não posso falar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo as pernas de louça
Da moça que passa e não posso pegar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Há quanto tempo desejo seu beijo
Melado de maracujá
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me ofende, humilhando, pisando
Pensando que eu vou aturar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me vê apanhando da vida
Duvida que eu vá revidar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo a barra do dia surgindo
Pedindo pra gente cantar

Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tenho tanta alegria, adiada
Abafada, quem dera gritar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Mas eu já tô indo embora
Um outro que agora me tome o lugar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar

DEUS LHE PAGUE

Chico Buarque

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir

Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair

Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor malfeito

depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi

Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair

Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir

Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir

Deus lhe pague

ANO NOVO

Chico Buarque

O rei chegou
E já mandou tocar os sinos
Na cidade inteira
É pra cantar os hinos
Hastear bandeiras
E eu que sou menino

Muito obediente
Estava indiferente
Logo me comovo
Pra ficar contente
Porque é Ano Novo
Há muito tempo
Que essa minha gente
Vai vivendo a muque
É o mesmo batente
É o mesmo batuque
Já ficou descrente
É sempre o mesmo
truque
E que já viu de pé
O mesmo velho ovo
Hoje fica contente
Porque é Ano Novo
A minha nega me pediu
um vestido
Novo e colorido
Pra comemorar
Eu disse:
Finja que não está
descalça
Dance alguma valsa
Quero ser seu par
E ao meu amigo que
não vê mais graça
Todo ano que passa
Só lhe faz chorar
Eu disse:
Homem, tenha seu
orgulho
Não faça barulho
O rei não vai gostar
E quem for cego veja
de repente
Todo o azul da vida
Quem estiver doente
Saia na corrida
Quem tiver presente
Traga o mais vistoso
Quem tiver juízo
Fique bem ditoso
Quem tiver sorriso
Fique lá na frente
Pois vendo valente
E tão leal seu povo
O rei fica contente
Porque é Ano Novo

ANGÉLICA

Chico Buarque

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse
estribilho?
Só queria embalar meu
filho
Que mora na escuridão
do mar

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse
lamento?
Só queria lembrar o
tormento
Que fez meu filho
suspirar

Quem é essa mulher
Que canta sempre o
mesmo arranjo?
Só queria agasalhar
meu anjo
E deixar seu corpo
descansar

Quem é essa mulher
Que canta como dobra
um sino?
Queria cantar por meu
menino
Que ele já não pode
mais cantar

OPINIÃO

Zé Keti

Podem me prender /
Podem me bater
Podem até deixar-me
sem comer / Que eu
não mudo de opinião.
Daqui do morro / Eu
não saio, não Se não
tem água / Eu furo um
poço Se não tem carne
/ Eu compro um osso E
ponho na sopa / E

deixa andar (repete)
Fale de mim quem
quiser falar / Aqui eu
não pago aluguel/ Se
eu morrer amanhã, seu
doutor / Estou pertinho
do céu.