



UNIVERSIDADE DO PLANALTO CATARINENSE

**UNIVERSIDADE DO PLANALTO CATARINENSE – UNIPAC
LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA/LÍNGUA INGLESA**

DANIEL KUNEN

**A DITADURA MILITAR DE 1964: A DENÚNCIA POR MEIO DA MPB NAS
MÚSICAS “APESAR DE VOCÊ” E “ACORDA AMOR” DE CHICO BUARQUE**

LAGES – SC

2024

DANIEL KUNEN

**A DITADURA MILITAR DE 1964: A DENÚNCIA POR MEIO DA MPB NAS
MÚSICAS “APESAR DE VOCÊ” E “ACORDA AMOR” DE CHICO BUARQUE**

Monografia apresentada à Universidade do Planalto
Catarinense – Uniplac, como parte dos requisitos para
a conclusão do Curso de Graduação de Licenciatura
em Letras – Língua Portuguesa/Língua Inglesa.

Orientador (a): Profa. Ma. Kátia M. Ferreira Pessoa

LAGES – SC

2024

DANIEL KUNEN

**A DITADURA MILITAR DE 1964: A DENÚNCIA POR MEIO DA MPB NAS
MÚSICAS “APESAR DE VOCÊ” E “ACORDA AMOR” DE CHICO BUARQUE**

Monografia apresentada à Universidade do Planalto Catarinense - Uniplac, como parte dos requisitos para a conclusão do Curso de Graduação de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa/Língua Inglesa.

() Aprovado () Reprovado Nota: _____

Lages, _____ de _____ de 2024.

Banca examinadora:

Orientador (a) Profa. Ma. Kátia M. Ferreira Pessoa

Prof. Me. Carlos Eduardo Canani

Profa. Dra. Danusia Aparecida Silva

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a todos aqueles que vivenciaram e sofreram as consequências do regime ditatorial, cujas vidas foram profundamente impactadas por esse período sombrio da história brasileira. É uma homenagem aos que lutaram pela democracia, enfrentaram a repressão política e dedicaram suas energias à busca pela justiça e liberdade do Brasil. Seja aos que foram perseguidos, presos, torturados ou aos que perderam entes queridos. Este trabalho reconhece a coragem daqueles que resistiram aos abusos autoritários em prol de um país livre.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, expresso minha profunda gratidão a Deus por sua presença constante ao longo de toda esta jornada acadêmica e por ter me concedido força e orientação para concluir este trabalho.

À minha família - meus pais e minha irmã - que me apoiaram e incentivaram e, também, foram fontes inesgotáveis de amor, compreensão e motivação. O apoio incondicional foi fundamental para que eu alcançasse este momento de realização. Aos meus amigos, que estiveram ao meu lado em todos os momentos, oferecendo suporte emocional, compartilhando ideias e experiências, e tornando a jornada mais leve e prazerosa. Suas palavras de incentivo e suas presenças foram essenciais para superar os desafios e alcançar este objetivo.

Aos professores, expresso minha sincera gratidão pela dedicação em transmitir conhecimento, pelos valiosos conselhos e pela orientação precisa ao longo do curso e da elaboração desta monografia. Cada ensinamento recebido foi fundamental para o meu crescimento acadêmico e pessoal.

À minha orientadora, Kátia Marlowa Pessoa, gostaria de agradecer pela sua paciência, dedicação e orientação ao longo de todo o processo de elaboração deste trabalho. Suas correções e ensinamentos foram fundamentais para o aprimoramento deste estudo e para a sua conclusão com êxito.

Por fim, agradeço a todos os que, de alguma forma, contribuíram para esta conquista. Este trabalho é também fruto do apoio e colaboração de cada um de vocês.

“As pessoas mais inteligentes não entram na atividade da censura porque é uma atividade bastante ridícula”.

Caetano Veloso

RESUMO

As manifestações posteriores à última eleição democrática realizada em 2022 clamando por intervenção militar, bem como o retorno do Ato Institucional 5 e a polarização política no Brasil contemporâneo, evidencia a urgência de resgatar o diálogo sobre a história do país, notadamente a respeito da ditadura militar de 1964, compreendendo as práticas militares exercidas naquele período, especialmente em relação a censura exercida sobre as produções musicais que foram compostas entre 1964 e 1985. Diante desse problema, o objetivo da monografia foi analisar a estética e o significado das canções "Apesar de Você" e "Acorda, Amor", de Chico Buarque, além de revisitar os eventos que caracterizaram os 21 anos do regime ditatorial no Brasil e explorar o papel da Música Popular Brasileira como um instrumento de denúncia contra as atividades militares. Para tanto, a metodologia utilizada na produção desta pesquisa foi totalmente bibliográfica, a partir de leituras minuciosas de autores renomados que escreveram sobre essa temática anteriormente, visando assimilar e sintetizar informações relevantes para enriquecer a escrita da monografia. Nesse contexto, encontrou-se, durante o levantamento bibliográfico, que os compositores passaram a empregar o uso de inúmeras figuras de linguagem durante a escrita das letras de músicas, trazendo um duplo sentido para suas composições. Além disso, muitos adotaram o uso de pseudônimos ao lançar suas obras. Dessa forma, concluiu-se que essas estratégias permitiram que os artistas musicais enganassem os censores e obtivessem a autorização para divulgar suas músicas que abordavam questões sociais e denúncias contra as práticas do regime autoritário vigente. Essa autorização permitiu que as mensagens das composições chegassem ao público, contribuindo para a conscientização e mobilização da população. Diante disso, acerca das contribuições acadêmicas da pesquisa, o estudo somou para o conhecimento das práticas adotadas pelas autoridades militares nesse período, tornando as informações acessíveis e desenvolvendo um pensamento crítico ao investigar as peculiaridades das políticas de censura e repressão que marcaram o regime militar, bem como a compreensão das interações entre arte, política e sociedade.

Palavras-chave: Ditadura militar. Música Popular Brasileira. Chico Buarque.

ABSTRACT

The 1964 Military Dictatorship: Denunciation Through Brazilian Popular Music in the Songs "Apesar de Você" and "Acorda Amor" by Chico Buarque

The protests following the last democratic election held in 2022, calling for military intervention, as well as the resurgence of Institutional Act 5 and the political polarization in contemporary Brazil, highlight the urgency of revisiting the dialogue on the country's history, notably concerning the 1964 military dictatorship, including the military practices exercised during that period, particularly regarding the censorship imposed on musical productions composed between 1964 and 1985. Faced with this issue, the aim of the monograph was to analyze the aesthetics and meaning of Chico Buarque's songs "Apesar de Você" and "Acorda, Amor", as well as to revisit the events that characterized the 21 years of the dictatorial regime in Brazil and explore the role of Brazilian Popular Music as a tool for denouncing military activities. To achieve this, the methodology used in this research was entirely bibliographic, based on thorough readings of renowned authors who previously wrote on this topic, aiming to assimilate and synthesize relevant information to enhance the monograph's writing. In this context, it was found during the bibliographic survey that composers began to employ numerous figures of speech in the writing of song lyrics, bringing a double meaning to their compositions. Additionally, many adopted the use of pseudonyms when releasing their works. Consequently, it was concluded that these strategies allowed musical artists to deceive censors and obtain authorization to disseminate their songs addressing social issues and denunciations against the practices of the current authoritarian regime. This authorization enabled the messages of the compositions to reach the public, contributing to the awareness and mobilization of the population. Regarding the academic contributions of the research, the study contributed to the understanding of the practices adopted by military authorities during this period, making the information accessible and fostering critical thinking by investigating the peculiarities of censorship and repression policies that characterized the military regime, as well as understanding the interactions between art, politics, and society.

Keywords: Military dictatorship. Brazilian Popular Music. Chico Buarque.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Reforma Agrária.....	20
Tabela 2 - Classificação das estrofes	46

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-1.....	Ato Institucional 1
AI-5.....	Ato Institucional 5
AI-16.....	Ato Institucional 16
ARENA.....	Aliança Renovadora Nacional
DCPD.....	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DIP.....	Departamento de Imprensa e Propaganda
IBAD.....	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
IBOPE.....	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatísticas
IPES.....	Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
IPM.....	Índice de Participação dos Municípios
MDB.....	Movimento Democrático Brasileiro
MPB.....	Música Popular Brasileira
PIB.....	Produto Interno Bruto
PSD.....	Partido Social Democrático
PTB.....	Partido Trabalhista Brasileiro
PTN.....	Partido Trabalhista Nacionalista
UDN.....	União Democrática Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - A DITADURA MILITAR DE 1964 NO BRASIL	15
1.1 A RENÚNCIA DE JÂNIO QUADROS E A POSSE DE JOÃO GOULART	15
1.2 O GOVERNO JOÃO GOULART	19
1.3 A DITADURA.....	24
1.4 A VOLTA DA DEMOCRACIA.....	30
CAPÍTULO 2 - A MPB COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA AO REGIME MILITAR DE 1964	33
2.1 DOS POVOS INDÍGENAS À MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	33
2.2 MPB E DENÚNCIA AO REGIME MILITAR.....	37
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS MÚSICAS “APESAR DE VOCÊ” E “ACORDA AMOR” DE CHICO BUARQUE	43
3.1 CHICO BUARQUE.....	43
3.2 DA ANÁLISE.....	45
3.3 APESAR DE VOCÊ	47
3.4 ACORDA AMOR.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	70
ANEXOS	73
ANEXO A – MARCHA FAMÍLIA DEUS COM LIBERDADE	74
ANEXO B – INTERVENÇÃO DOS MILITARES	75
ANEXO C – MANIFESTAÇÃO NA PRAÇA DA SÉ	76
ANEXO D – MANIFESTAÇÃO APÓS A MORTE DE EDSON LUÍS	77
ANEXO E – DIRETAS JÁ!	78
ANEXO F – FESTIVAIS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	79
ANEXO G – LETRA DA MÚSICA “APESAR DE VOCÊ”	80
ANEXO H – LETRA DA MÚSICA “ACORDA AMOR”	81

INTRODUÇÃO

Este trabalho monográfico buscou resgatar e analisar as memórias relacionadas à Ditadura Militar no Brasil e compreender como a Música Popular Brasileira funcionou durante o regime que perdurou de 1964 a 1985. Durante esse momento da história da sociedade brasileira, a repressão política foi intensa, e a censura praticada pelo regime militar afetou diversos setores da sociedade, especialmente a produção cultural.

Desse modo, uma das formas mais relevantes para a resistência cultural diante da ditadura foi através da canção. Sendo assim, os compositores e os artistas encontraram na música uma maneira de expor suas críticas e denúncias ao regime autoritário vigente, sendo na maioria das vezes de forma implícita para evitar a censura e a perseguição exercida pelos militares contra a oposição.

Por isso, é importante compreender as estratégias utilizadas pelos compositores para driblar a censura e conseguirem informar a população sobre os atos cometidos pelo regime militar. Para isso, muitas letras de músicas foram escritas a partir de diversas figuras de linguagem, permitindo diversas interpretações e, assim, tornando possível a transmissão de mensagens de resistência e protesto de maneira subliminar e imperceptível para os militares.

Nesse sentido, nomes como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Elis Regina, Rita Lee, Beth Carvalho, entre outros, destacaram-se no cenário musical da época, utilizando sua influência e talento artístico para afrontar o autoritarismo e defender a liberdade. Em consequência dessas atitudes, muitas dessas canções se tornaram hinos de resistência e são lembradas até os dias atuais como símbolos da luta pela libertação do povo.

Com base nessa perspectiva, o trabalho monográfico surgiu através da problemática de compreender como os compositores conseguiram lançar músicas de protesto ao regime militar em meio à censura? Suas hipóteses fundamentaram-se na possível falta de organização e preparo dos censores, na influência persuasiva dos advogados das gravadoras e na utilização de recursos linguísticos que possibilitavam múltiplas interpretações.

Sendo assim, o objetivo deste trabalho foi realizar uma análise da estética e do significado das canções "Apesar de Você" e "Acorda Amor", de Chico Buarque, além de revisitar os eventos que caracterizaram os 21 anos do regime ditatorial no Brasil e explorar o papel da Música Popular Brasileira como um meio de denúncia contra as práticas do regime militar.

Ademais, a motivação para este trabalho monográfico partiu do interesse pessoal do

pesquisador, que sempre foi uma pessoa ligada à história do país. Afinal, pensa-se que, como brasileiros, é necessário entender todo o percurso que a nação atravessou para chegar ao momento atual. Além disso, em 2022, assistiu-se de perto uma multidão clamando por intervenção militar e o retorno do Ato Institucional 5 pelo fato de não aceitar a decisão democrática exercida pela maioria dos brasileiros. Em defesa da democracia, acredita-se firmemente que é a única maneira viável de coexistirmos em sociedade. Para isso, nota-se a necessidade de retomar o diálogo sobre esse tema e disseminar informações de maneira acessível às pessoas.

Além disso, no aspecto social, o debate acerca da Ditadura Militar de 1964 no Brasil torna possível a preservação da memória sobre esse evento histórico. Sendo assim, o conhecimento sobre a temática pode evitar retrocessos na sociedade, tornando as pessoas mais atentas aos alertas de ameaça ao regime democrático. Afinal, acredita-se que entender os erros do passado é crucial para evitar a repetição dos mesmos no futuro.

Na esfera acadêmica, o estudo da Ditadura Militar instiga o pensamento crítico ao analisar as ações do regime militar e também garante que as próximas gerações tenham acesso a informações precisas sobre esse período, caracterizado por violações dos direitos humanos e restrições à liberdade. Além disso, por meio deste trabalho monográfico, busca-se compreender de que maneira a música foi impactada durante um período de censura e perseguição política, oferecendo uma visão mais aprofundada sobre a interação entre a expressão artística e o contexto repressivo da época.

Outrossim, a metodologia utilizada no trabalho foi a pesquisa bibliográfica. Conforme Gil (2002), esse método consiste em elaborar uma pesquisa a partir de materiais já existentes, como livros e artigos, funcionando como um suporte para o desenvolvimento do trabalho. Nesse sentido, a presente monografia baseou-se em autores como João Pimentel e Zé McGill (2021), Luiz Octavio Lima (2020), Angela Gomes e Jorge Ferreira (2014), entre outros.

A partir disso, a estrutura da pesquisa foi dividida em três capítulos, sendo que o primeiro buscou compreender os fatores políticos, econômicos e sociais que tiveram como consequência a intervenção militar. Além disso, procurou-se entender como esses mesmos elementos contribuíram para o declínio do sistema democrático. Dentre os fatores investigados, destacam-se a instabilidade política, a polarização ideológica, a crise econômica e a desigualdade social, que criaram um cenário propício para a ascensão do regime militar.

Outrossim, o capítulo também abordou os principais acontecimentos e marcos históricos que caracterizaram o período da Ditadura Militar no Brasil, desde 1961, quando o regime democrático era exercido, até os anos de repressão política, censura, violações dos

direitos humanos e resistência por parte da sociedade civil.

No segundo capítulo, foi traçada uma linha temporal que abordou a origem e a evolução da música no Brasil, desde os povos indígenas até o surgimento do movimento da Música Popular Brasileira. Nesse sentido, destacou-se o papel significativo da MPB como ferramenta de resistência e denúncia no período da ditadura militar que abalou o país durante 21 anos.

Além disso, o capítulo se aprofundou na análise das estratégias adotadas pelos compositores para driblar a censura imposta pelo regime autoritário. A partir disso, exploraram-se as diversas técnicas utilizadas para persuadir ou enganar os censores, visando garantir a liberação de músicas que continham críticas explícitas e implícitas ao sistema vigente.

Por fim, o terceiro capítulo foi responsável pela explicação da metodologia de análise exercida nas canções escolhidas. Além disso, trouxe uma breve biografia do cantor Chico Buarque e duas músicas intituladas “Apesar de Você” e “Acorda Amor”. Nesse sentido, o último capítulo foi uma análise, a partir do viés literário, de como o compositor escrevia suas críticas ao regime militar sem que fosse censurado pelos militares, compreendendo o seu estilo de escrita e os recursos linguísticos empregados nas letras das suas músicas.

CAPÍTULO 1 - A DITADURA MILITAR DE 1964 NO BRASIL

Para compreender o tema abordado nesta pesquisa, é imprescindível iniciar este primeiro capítulo com uma explanação sobre o regime ditatorial, destacando suas características e os eventos que definiram os 21 anos desse período na história do Brasil. Esse contexto é essencial para estabelecer as bases necessárias que permitirão, em seguida, compreender o papel desempenhado pela Música Popular Brasileira como instrumento de denúncia durante esse regime autoritário.

1.1 A RENÚNCIA DE JÂNIO QUADROS E A POSSE DE JOÃO GOULART

Em 1961, de acordo com Ferreira e Gomes (2014), Jânio Quadros assumiu a presidência do Brasil pelo Partido Trabalhista Nacional (PTN), mas contava com o apoio da União Democrática Nacional (UDN), partido considerado conservador e extremista. Por outro lado, João Goulart foi eleito vice-presidente pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Sendo assim, o país estava sob o comando de duas forças opostas: Jânio Quadros, apoiado pelo lado mais conservador da sociedade, e João Goulart, conectado com a classe proletária.

Dessa forma, segundo Ferreira e Gomes (2014), durante os anos de 1945 a 1964, os candidatos à presidência e vice-presidência da República concorriam de modo independente, permitindo a eleição de candidatos de partidos políticos distintos a partir do voto popular. Nesse sentido, em 1961 ocorreu a eleição de candidatos de partidos diferentes, caracterizando-se como um governo de ideologias distintas.

A partir dessa eleição, o governo de Jânio Quadros e João Goulart colocou em prática uma política externa de independência. Diante disso, conforme Ferreira e Gomes (2014), o Brasil escolheu não se alinhar diretamente aos Estados Unidos, apesar de este ser um de seus maiores aliados econômicos durante muito tempo. Dessa forma, Jânio não se limitou aos americanos como os antigos governantes faziam, buscando manter relações diplomáticas e comerciais com qualquer outra nação que fosse de seu interesse, entre eles alguns países de regimes comunistas, como a China, a Cuba e a União Soviética.

Dessa maneira, Lima (2020) declara que, para que essa nova política adotada pelo Brasil se tornasse realidade, foi necessário atribuir a João Goulart a tarefa de viajar para outros países, proferindo discursos, participando de jantares e liderando encontros entre empresários

brasileiros e internacionais. O objetivo era criar vínculos amigáveis com os chefes de estados dessas nações em prol de interesses econômicos.

Nesse sentido, conforme Ferreira e Gomes, essa nova prática adotada pelos governantes brasileiros resultou em diversas reações negativas na sociedade, especialmente diante das responsabilidades assumidas por Goulart. Tanto a população quanto os políticos e a mídia passaram a acusar o governo de apoiar uma postura comunista devido as suas constantes visitas aos países com esse modo de governar. Um exemplo evidente dessa percepção pode ser encontrado no Jornal Brasil (1961), cuja edição de 24 de agosto estampava a manchete "Só comunistas apoiam a política externa", criticando abertamente a estratégia adotada por Quadros e Goulart.

Além disso, o país enfrentava uma crise econômica em constante agravamento, demandando uma ação do governo. Sendo assim, as ações tomadas pelo presidente foram descritas nas palavras de Bandeira (2010, p. 44) “sua política de combate à inflação teria como complemento a compressão dos salários, a contenção do crédito e outras medidas, que sacrificariam os trabalhadores, as classes médias e os setores mais débeis do empresariado”.

Portanto, tendo em vista que a medida estabelecida pelo governo sairia mais caro para as classes proletárias do que para as classes dominantes, de acordo com Bandeira (2010), essa ação resultou na insatisfação da população, refletidas em inúmeras greves e demandas por condições de vida mais dignas. Diante dessa pressão popular, o governo enfrentava uma minoria no Congresso Nacional disposta a apoiar seus projetos, tornando-se inviável atender aos pedidos do povo. Assim, Jânio Quadros elaborou um plano em colaboração com Carlos Lacerda, então governador do Estado da Guanabara. Conforme mencionado por Bandeira (2010, p. 122), esse plano tinha como base

renunciar ao governo, comovendo as massas, e levar as Forças Armadas, sob o comando de ministros extremamente conservadores, a admitir sua volta como ditador, para não entregar o poder a João Goulart, que se reelegera vice-presidente do Brasil. O Congresso delegar-lhe-ia as faculdades legislativas, coagido pelos acontecimentos, sem prejudicar, aparentemente, “os aspectos fundamentais da mecânica democrática”

Nessa perspectiva, o presidente tinha a intenção de mobilizar a população e os militares para que não aceitassem sua renúncia e garantissem seu retorno com mais poderes do que anteriormente. No entanto, de acordo com Ferreira e Gomes (2014), Jânio foi surpreendido com a delação de Carlos Lacerda em um programa de televisão, expondo as intenções do presidente. Mesmo assim, Jânio Quadros manteve seu plano e renunciou ao seu mandato por meio de uma carta.

A real intenção de Jânio foi revelada por ele mesmo 30 anos depois, durante uma conversa com seu neto no Hospital Israelita Albert Einstein. O ex-presidente contou

[...] Renunciei no dia do Soldado porque quis sensibilizar os militares e conseguir o apoio das Forças Armadas. [...] Imaginei que, em primeiro lugar, o povo iria às ruas, seguido pelos militares. Que me chamariam de volta. [...] Fui reprovado. O país pagou um preço muito alto. Deu tudo errado. Se não tivesse renunciado, a história do Brasil seria outra... (Quadros, 1991 *apud* Lima, 2020, p. 29)

Nesse aspecto, Quadros confessou sua intenção de comover a população para pedir o seu retorno ao cargo com poderes superiores aos que tinha anteriormente, entendendo que, a partir disso, teria o apoio dos militares, podendo executar seus planos sem depender do respaldo da maioria do Congresso Nacional, o que não ocorreu. Para Ferreira e Gomes (2014) a vontade de Jânio tem um nome: Golpe de Estado. Além disso, o ex-presidente confidenciou que o futuro do Brasil poderia ter sido diferente se ele não tivesse tomado a decisão de renunciar ao seu cargo.

Diante disso, no momento do anúncio da carta de Jânio Quadros, Lima (2020) relata que Goulart estava em Cingapura, desempenhando seu papel diante da nova política externa que o país adotou, e soube do acontecimento através de inúmeros telefonemas de seus familiares e políticos brasileiros. Enquanto João estava fora, o presidente da Câmara, Ranieri Mazzilli, tomou posse da presidência, mas quem governava o país era uma Junta Militar. Ferreira e Gomes (2014, p. 30) dizem que

[...] apesar de Ranieri Mazzilli assumir legitimamente a presidência da República, quem mandava no país era essa Junta Militar. Sem declaração formal, o Brasil estava em estado de sítio. Nesse contexto, o presidente em exercício enviou mensagem ao Congresso Nacional, comunicando que a Junta Militar lhe manifestara [...] que, se João Goulart chegasse ao Brasil, seria preso [...]

Desse modo, o Brasil estava sob o comando de militares que não queriam aceitar que Goulart assumisse a presidência do país. Como mencionado anteriormente, João era acusado de ser comunista devido à sua proximidade com países que seguiam esse regime, além de pertencer ao partido ligado às classes proletárias. Diante da ameaça de ser preso, conforme revelado por Lima (2020), o vice-presidente precisou fazer viagens para vários países, como Suíça, Espanha e França, a fim de ganhar tempo.

Ademais, em defesa da democracia, Ferreira e Gomes (2014) afirmam que Leonel Brizola, cunhado de Goulart e governador do Rio Grande do Sul, iniciou uma reação contra

os militares. Utilizando um rádio instalado no Palácio Piratini, Brizola denunciava a iminência de um golpe e convocava a população para as ruas através deste meio de comunicação.

No dia 29 de agosto de 1961, conforme revelado por Lima (2020), em resposta ao posicionamento de Leonel Brizola, os militares que estavam ao lado do governador gaúcho interceptaram um comando de bombardeio ao Palácio no Rio Grande do Sul e estavam enviando o comandante do III Exército para o local com o objetivo de retirar Brizola do governo. Diante disso, Leonel convocou a ajuda da Brigada Militar, dos militares oficiais e da população.

Ferreira e Gomes (2014, p. 34) dão detalhes sobre o pedido de apoio de Leonel Brizola

Acuado e sem alternativa, foi para o estúdio improvisado no Palácio Piratini, segundo testemunhas, com uma metralhadora na mão. Com voz trêmula e não escondendo a emoção, falou à população de Porto Alegre pedindo calma. Mas informou que o comandante do III Exército estava a caminho para conversar com ele. Ressaltou que o general seria recebido com toda a civilidade, mas que não se atrevesse a tentar depô-lo do governo do estado. [...] “Que nos chacinem, neste palácio! Chacinado estará o Brasil com a imposição de uma ditadura contra a vontade de seu povo” [...]

Com o discurso na rádio, Brizola buscava comover as pessoas para defender a democracia, reconhecendo que não seria possível lutar contra o Exército sem o apoio popular. Entretanto, de acordo com Ferreira e Gomes (2014), como resultado do discurso emotivo de Leonel Brizola, a praça localizada em frente ao Palácio Piratini foi preenchida por 100 mil pessoas após o término de sua fala.

Conforme Ferreira e Gomes (2014, p. 36 *apud* Vasconcelos, 2003, p. 109) após o discurso “mulheres do povo com os filhos ao colo, jovens e velhos subiam às pressas a Rua da Ladeira dispostos a resistir e morrer com o governador”. Desse modo, foi nesse cenário em que o comandante do III Exército chegou ao local, sob gritos de protestos de uma multidão. Para a surpresa de todos, o comandante anunciou que estava do lado da legalidade e iria cumprir a Constituição, aceitando a posse de João Goulart. No entanto, conforme apontam Ferreira e Gomes (2014), o motivo para essa decisão é desconhecido.

Na mesma data, segundo Lima (2020), um pedido de *impeachment* para João Goulart foi colocado em votação e derrotado por 299 votos contra 14, indicando que a maioria dos políticos estavam a favor da legalidade. No entanto, mesmo com essa votação, a Junta Militar persistia em impedir a posse do vice-presidente eleito pela população. Como alternativa para contornar essa situação, foi proposto que o regime presidencialista fosse substituído pelo regime parlamentarista. De acordo com Ferreira e Gomes (2014, p. 51)

O parlamentarismo implica os seguintes procedimentos políticos: por meio de eleições, os partidos políticos elegem suas bancadas para o Parlamento. Um partido pode ter maioria, mas também pode formar aliança com outro partido [...] o partido majoritário indica o primeiro-ministro. Ele é o chefe de governo. É ele quem indica os ministros de Estado e governa o país. [...]

Nesse contexto, Goulart não teria os mesmos poderes que o regime presidencialista garantia. No regime parlamentarista, todas as decisões seriam de responsabilidade do primeiro-ministro, que seria eleito a partir da aprovação da bancada do Congresso Nacional. Todavia, conforme Ferreira e Gomes (2014), João Goulart considerou que essa seria a única forma saudável de assumir o cargo de presidente do Brasil. No dia 1º de setembro, Goulart chegou ao Brasil e, no dia 7 de setembro, assumiu a presidência da República sob o regime parlamentarista.

1.2 O GOVERNO JOÃO GOULART

João Goulart assumiu a presidência no dia 7 de setembro de 1961. Conforme o regime parlamentarista, Ferreira e Gomes (2014, p. 54) revelam que o presidente nomeou Tancredo Neves que, “tratava-se de homem de muito bom trânsito político e pertencente ao maior partido do Congresso Nacional, o PSD”, para o cargo de primeiro-ministro. Sua nomeação foi aprovada pela maioria do Parlamento.

Nesse sentido, percebe-se que Goulart começou seu governo de maneira estratégica ao escolher um representante do maior partido do Congresso. Essa decisão visava garantir o apoio da maioria do Parlamento para seus futuros projetos, especialmente as reformas de base, que eram seu principal objetivo, conforme apontado por Ferreira e Gomes (2014, p. 57)

Os trabalhistas defendiam [...] um conjunto de reformas econômicas, sociais e políticas. [...] O conjunto de reformas era amplo: a reforma agrária, bancária, fiscal, urbana, tributária, administrativa e universitária [...] Para os trabalhistas e as diversas esquerdas, as reformas de base permitiriam alterar as estruturas do país, garantindo o desenvolvimento econômico autônomo, livre da dependência estrangeira, e o estabelecimento da justiça social.

Assim, as reformas representavam as principais metas de Goulart, e para alcançá-las, ele precisaria do suporte da maioria dos parlamentares no Congresso Nacional. Os trabalhistas argumentavam que o Brasil dependia excessivamente de outros países, particularmente dos Estados Unidos. Além disso, lutavam por um sistema mais justo e equitativo, o que justificava a urgência da aprovação das reformas de base.

Desse modo, com as alianças conquistadas por Goulart a partir da indicação de Tancredo Neves como primeiro-ministro, conforme Ferreira e Gomes (2014), acabaram sendo prejudiciais dentro das organizações dos trabalhistas. A política de conciliação para obter apoio foi considerada equivocada e desnecessária, sendo rejeitada por eles e se tornando motivo para críticas.

No entanto, apesar dos conflitos decorrentes do estilo de governo de Goulart, a maioria da população estava de acordo com as reformas de base, especialmente a reforma agrária. Em 1963, uma pesquisa do Ibope revelou a opinião pública sobre a reforma agrária, conforme os dados apresentados na Tabela 1.

Tabela 1 - Reforma Agrária

Capital	Favorável	Contrário	Sem opinião
Guanabara	73%	14%	13%
São Paulo	70%	12%	18%
Porto Alegre	76%	7%	17%
Curitiba	51%	17%	32%
Belém	47%	15%	38%
Niterói	49%	12%	39%
Belo Horizonte	53%	12%	39%
Recife	71%	7%	22%
Fortaleza	61%	9%	30%

Fonte: (1963, p. 8.)

Nesse aspecto, nota-se que João Goulart contava com um amplo apoio da sociedade para a aprovação da reforma agrária. Todavia, de acordo com Ferreira e Gomes (2014), a reforma não foi aprovada devido à incapacidade dos partidos políticos de chegarem a acordos e fazerem alterações na forma de implementar a mudança, além da forte oposição de conservadores e latifundiários a esse projeto.

Outrossim, além de não conseguir aprovar as reformas de base, Goulart continuava enfrentando uma crise econômica. De acordo com Ferreira e Gomes (2014), o Brasil possuía uma dívida externa de aproximadamente 4 bilhões de dólares, sendo que metade desse montante precisaria ser quitado durante o governo vigente. Além disso, os preços do café, algodão e cacau estavam em queda no mercado internacional, enquanto a inflação e os impostos permaneciam altos.

Em resposta à crise econômica que assolava o país, Ferreira e Gomes (2014) apontam que o primeiro-ministro, Tancredo Neves, buscou uma alternativa para combater o descontrole econômico. Ele apresentou um plano de governo ao Congresso Nacional com o objetivo de impulsionar a economia do país, estabilizar a moeda nacional e reduzir a desigualdade social.

Ademais, além da falha na implementação da reforma de base e da crise financeira, Goulart precisou enfrentar uma série de acusações vindas de grupos conservadores no Brasil. Conforme destacado por Ferreira e Gomes (2014), o Instituto Brasileiro de Ação Democrática e o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais foram responsáveis por proliferar numerosas mensagens anticomunistas e contra o “esquerdismo”. Esses institutos recebiam financiamento de empresas brasileiras e norte-americanas, como Shell, Coca-Cola e Souza Cruz.

Em conformidade com Ferreira e Gomes (2014, p. 67), o principal objetivo do IBAD e IPES era

disseminar os valores do capitalismo, do livre mercado e do anticomunismo na sociedade brasileira, para enfrentar as ideias esquerdizantes que, segundo suas avaliações, avançavam perigosamente no país desde o governo de Juscelino, ganhando força inequívoca com a presidência de Goulart.

Nesse contexto, o IDAB e o IPES utilizavam a mídia como ferramenta para propagar diversas mensagens que associavam Goulart ao comunismo. No entanto, como observado por Ferreira e Gomes (2014), esses institutos fizeram “sucesso” apenas entre os setores conservadores da sociedade, não interferindo diretamente nas eleições de 1962. Naquela ocasião, o PTB, partido de João Goulart, tornou-se a segunda maior força eleitoral, perdendo apenas para o PSD em número de candidatos eleitos pelo voto popular.

Ademais, apesar do partido do presidente ter conquistado um número maior de cadeiras no Parlamento, Lima (2020) revela que Goulart ainda se sentia incapaz de governar efetivamente no regime parlamentarista. Por isso, no dia 1º de maio de 1962, João Goulart fez sua primeira manifestação pública pedindo o retorno do regime presidencialista.

Para Ferreira e Gomes (2014), o discurso foi mal recebido pelos setores conservadores, que argumentavam que o presidencialismo concederia excessivos poderes a João Goulart.

Para esses setores, isso representava o risco de o Brasil ser dominado pelo regime comunista e pelas esquerdas. No entanto, o presidente ignorou as manifestações dos conservadores e iniciou negociações com o Congresso Nacional para realizar um plebiscito, visando questionar a população sobre sua preferência entre o regime parlamentarista e o presidencialista.

Após diversas negociações, no dia 6 de janeiro de 1963, de acordo com Ferreira e Gomes (2014), a votação do plebiscito foi colocada em prática e a maioria da população votou contra o parlamentarismo. Dos 11,5 milhões de eleitores, cerca de 9,5 milhões optaram pelo retorno do presidencialismo. Isso concedeu a João Goulart todos os poderes de um presidente da República. Segundo Lima (2020), o presidente formou o seu ministério com representantes das esquerdas, mas fugindo do radicalismo.

Entretanto, apesar da mudança nos modelos de governança, a crise econômica do Brasil persistia e se agravava. Conforme Ferreira e Gomes (2014), em 1963, o PIB caiu de 8,8% para 6,6%, enquanto o custo de vida aumentou de 33% para 49%. Além disso, já havia um desabastecimento de alimentos nos mercados naquele momento, o que resultou em filas e tumultos.

Em resposta a esse cenário, João Goulart lançou uma nova tentativa para frear o crescente aumento da crise, implementando o Plano Trienal. Para Ferreira e Gomes (2014), o objetivo do plano era reduzir a inflação e conquistar a confiança dos países para realizar uma renegociação das dívidas. Entretanto, o projeto envolvia medidas recessivas, como controle dos preços e cortes nos gastos do governo. Contudo, após alguns meses da implementação do Plano Trienal, este fracassou, pois, os trabalhadores foram os mais afetados pelas restrições impostas, exigindo aumentos salariais e realizando inúmeras greves. Assim, Goulart precisou abandonar o plano e atender as demandas dos empregados.

Nesse aspecto, Goulart não conseguiu conquistar seus objetivos. Então, Ferreira e Gomes (2014) revelam que João optou por se aproximar de todos os grupos de esquerda, independentemente de serem radicais ou não, uma vez que sua política conciliadora não estava produzindo efeitos. Com isso, o presidente passou a participar das manifestações desses grupos para pressionar o Congresso Nacional a aprovar seus projetos.

Em retaliação a essa aproximação, Ferreira e Gomes (2014, p. 185) dizem que nos jornais “passam a aparecer notícias sistemáticas sobre o perigo do comunismo; sobretudo, sobre o risco de o país se cubanizar”. Isso indica que os jornais, que haviam deixado de associar João Goulart ao comunismo após a ameaça iminente de intervenção militar, retomaram esse discurso. Ademais, conforme Lima (2020), além dos jornais, iniciou-se uma conspiração contra o presidente dentro da cúpula militar, visando uma nova tentativa de

assumir o poder. No entanto, mesmo ciente da intenção dos militares em realizar uma intervenção, o presidente subestimou essa possibilidade, ignorando o potencial de os militares assumirem o controle do governo.

Além disso, após Goulart falhar em seus objetivos, inúmeras manifestações em oposição ao presidente começaram a ocorrer pelo país, incluindo a Marcha da Família com Deus pela Liberdade¹, que reuniu cerca de 1 milhão de manifestantes. Para Ferreira e Gomes (2014), toda essa sequência de eventos fortaleceu aqueles que planejavam um golpe de Estado.

No dia 25 de março de 1964, Ferreira e Gomes (2014) dizem que aconteceu a gota d'água para o golpe se concretizar. Nesse dia, iniciou-se a rebelião dos marinheiros que alegavam que

Suas condições de trabalho eram péssimas e seus salários baixíssimos. [...] a alimentação era a pior possível; a ponto de, nos navios, ser comum a prática da greve de fome como forma de protesto. Foi essa situação degradante que os levou a lutar por melhores condições de trabalho [...] (Ferreira; Gomes, 2014, p. 316)

Nesse contexto, os marinheiros estavam insatisfeitos com o tratamento que recebiam em seu trabalho e exigiam mudanças nessa situação. Em resposta a essa denúncia, Ferreira e Gomes (2014) descrevem que uma tropa de fuzileiros foi enviada para o local do acontecimento, resultando em diversos feridos e na morte de um marinheiro.

Dessa forma, Ferreira e Gomes (2014) explicam que Goulart e os setores de esquerda defenderam os marinheiros diante do ataque realizado pelos militares. Com isso, a conspiração para intervir e depor o presidente do poder foi colocada em prática. De maneira inesperada, numerosos militares partiram de São Paulo, Minas Gerais e da Guanabara em direção à capital, Brasília.

Ao receber a notícia de que militares estavam a caminho da capital², Lima (2020) revela que Goulart optou pelo diálogo, tentando negociar possíveis soluções por telefone. No entanto, ninguém estava disposto a abandonar o plano de intervir no poder da República. Além da falta de disposição dos militares para a conversa, o governo dos Estados Unidos se posicionou a favor do plano dos oficiais, garantindo ajuda ao enviar navios de guerra caso o presidente decidisse resistir.

Dessa forma, o presidente João Goulart escolheu não lutar contra aqueles que estavam a caminho de Brasília, alegando que

¹ Anexo A.

² Anexo B.

“Eu verifico o seguinte. Que a minha permanência no governo terá que ser à custa de derramamento de sangue. E eu não quero que o povo brasileiro pague este tributo. Então eu me retiro. Peço a vocês que desmobilizem que vou me retirar” (Goulart, 1964 *apud* Ferreira; Gomes, 2014, p. 368)

Com isso, João Goulart acreditava que se optasse por usar a sua força para resistir à intervenção militar, seriam os civis a sofrerem as consequências, que para ele, não eram os culpados pelo que estava acontecendo. Assim, preferiu que a intervenção militar se concretizasse sem derramamento de sangue. Portanto, no dia 2 de abril de 1964, o país estava sob o governo dos militares.

1.3 A DITADURA

A ditadura militar teve duração de 21 anos (1964-1985) e contou com 6 governos: Ranieri Mazzilli, Humberto Castello Branco, Marechal Costa e Silva, General Emílio Médici, General Ernesto Geisel e o General João Baptista Figueiredo.

De acordo com Lima (2020), a primeira medida tomada pelos militares foi a criação do Ato Institucional nº 1. Esse ato

[...] outorgava ao chefe do Executivo competência para decretar estado de sítio, cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos e obter aprovação para seus projetos por decurso de prazo, na hipótese de não serem apreciados pelo Legislativo no prazo de sessenta dias. Determinava ainda que o atual governo iria até 31 de janeiro de 1966, mantendo no calendário as eleições presidenciais diretas de 1965. (Lima, 2020, p. 131)

Nesse sentido, o Ato Institucional nº1 tinha como objetivo principal conceder liberdade para suspender os direitos políticos e cassar os mandatos de governantes que fossem considerados subversivos, ou seja, aqueles contrários ao regime militar. Ademais, inicialmente, percebia-se a intervenção como uma medida temporária para restaurar os problemas que atingiam o país, mantendo o calendário eleitoral do ano seguinte.

Conforme Lima (2020), o AI-1 cassou o mandato de mais de 100 políticos e possibilitou a prisão de aproximadamente 50 mil pessoas. Além disso, a área educacional também foi afetada. Qualquer pensamento dos professores compartilhado em sala de aula que fosse considerado inadequado pelos militares era motivo de punição, nesse caso, a perda de

seus cargos e a prisão. Um exemplo disso é a fuga do país de três grandes nomes da educação brasileira: Anísio Teixeira, Darcy Ribeiro e Paulo Freire.

Ademais, Lima (2020) relata que como as eleições presidenciais continuaram marcadas para o ano seguinte, os militares buscavam eliminar possíveis oponentes da disputa utilizando os poderes obtidos com a intervenção militar. Na época, Juscelino Kubitschek, considerado o favorito, foi cassado sob acusação de corrupção, embora tal crime nunca tenha sido comprovado.

No setor econômico, o primeiro ano do regime militar foi marcado pelo lançamento do Plano de Ação Econômica do Governo, que previa a “contenção dos gastos públicos, da emissão de dinheiro e o realismo cambial. O plano também introduzia a correção monetária e regras mais rígidas de aumentos salariais” (Lima, 2020, p. 140). Dessa forma, essas medidas visavam frear a crise econômica crescente enfrentada pelo Brasil. O plano, durante seu funcionamento, registrou uma queda na inflação de aproximadamente 58%, enquanto o PIB cresceu em 3,6%.

Entretanto, ao mesmo tempo, os jornais começavam a denunciar o regime militar por atos de violação dos direitos civis, como no jornal *Correio da Manhã* (1965 *apud* Lima, 2020, p. 142)

No Rio de Janeiro, Recife, agentes continuam percorrendo as livrarias, apreendendo livros e revistas. Também já prenderam autores e editores. Em breve chegará a vez dos leitores. Sabe-se em nome e por ordem de quem essa ilegalidade está sendo perpetrada: são encarregados dos IPMs, coronéis do Exército.

Nesse contexto, os jornais denunciavam a censura imposta pelo regime militar que tentava controlar os meios de comunicação para esconder informações da população. Sendo assim, todos os conteúdos considerados imorais ou que feriam os “bons costumes” eram retirados da sociedade. De acordo com McGill e Pimentel (2021), obras que abordavam assuntos como nudez, homossexualidade, fome, racismo, desigualdade social, aborto, drogas, política, adultério, sexo, gravidez, religião, dentre outras temáticas, eram proibidas de serem vendidas.

Além disso, Lima (2020) revela que além da censura, indivíduos que denunciavam e criticavam o regime militar corriam riscos de serem presos e submetidos a tortura. Essa coerção era baseada em três pilares: humilhação, dor extrema e insanidade mental.

As técnicas utilizadas pelos torturadores, conforme Lima (2020), eram: choque elétrico, afogamento, espancamento, empalamento (objetos pontiagudos introduzidos no ânus

do prisioneiro), execução simulada, queimaduras, isolamento em locais extremamente pequenos, drogadição (soro da verdade) e estupro coletivo. Além disso, arrancavam unhas e dentes com alicate e introduziam animais no corpo da vítima.

Em meio a essas denúncias, em 1965 ocorreram as eleições para Governador. Conforme relata Lima (2020), a coligação PSD-PTB saiu vitoriosa do pleito, derrotando os candidatos apoiados pelos militares. Em resposta a essa derrota, Castello Branco anunciou o Ato Institucional nº2, que estabelecia que a escolha do presidente em 1966 seria feita pelo Congresso e a posse aconteceria em 1967. Desse modo, as eleições diretas que estavam previstas no Ato Institucional nº1 foram canceladas. Ademais, Castello Branco extinguiu os partidos políticos existentes, substituindo-os por dois: a Aliança Renovadora Nacional e o Movimento Democrático Brasileiro. Os partidos conservadores migraram para a Arena, enquanto as siglas de centro e de esquerda se juntaram ao MDB.

A partir desse cenário, Lima (2020) retrata que diversos políticos passaram a clamar pela renúncia de Castello Branco e pela restauração da democracia, inclusive figuras que apoiaram a intervenção militar anteriormente, como Ademar de Barros e Carlos Lacerda, que tiveram seus direitos políticos cassados. Entretanto, como previsto, Paixão (2020) descreve que Castello Branco transferiu a faixa presidencial para Costa e Silva somente em 15 de março de 1967, deixando com o seu governo 3.449 cassações de mandatos, 25 pessoas mortas e 368 denúncias de tortura.

Em 1967, Lima (2020) revela que a arte brasileira começou a surgir como um instrumento de denúncia dos atos cometidos pelo regime militar. Em resposta a essa iniciativa dos artistas, os militares começaram a monitorar esse modo de expressão. Com isso, os artistas brasileiros foram alvos de perseguição e repressão, como o ataque à peça *Roda Viva*

[...] Todos saíram muito feridos, como a atriz Marília Pêra, que foi espancada nua, e o contrarregra José Araújo, que teve a bacia fraturada. Para os anticomunistas, a peça, escrita por Chico Buarque e dirigida por José Celso Martinez Corrêa, era “subversiva” [...] (Lima, 2020, p. 168-169)

Nesse sentido, as manifestações artísticas passaram a conviver com a censura e agressões por parte dos militares. Qualquer música, livro, peça teatral ou até mesmo jornais que criticassem o regime poderiam resultar na perseguição, prisão e tortura de seus autores.

Em 1968, Lima (2020) narra que uma série de manifestações começaram a se desencadear pelo país. O motivo teria sido a morte de um jovem chamado Edson Luís de Lima Souto. O jovem tinha 18 anos e estava em um restaurante conversando com estudantes sobre a organização de uma passeata para reivindicar preços mais justos na alimentação dentro da

universidade. Nesse contexto, a polícia militar foi acionada e dirigiu-se até o local, baleando fatalmente o estudante no coração.

Ainda de acordo com Lima (2020), o corpo do universitário foi acompanhado por uma multidão até o cemitério. Cerca de 50 mil pessoas participaram, sendo a maior concentração de pessoas desde 1964. Além disso, durante a missa de sétimo dia, as pessoas presentes, que estavam acompanhando a cerimônia, foram cercadas pela cavalaria da Polícia Militar e violentadas com golpes de sabre.

Ainda no mesmo ano, conforme retratado por Lima (2020), no Dia do Trabalhador, 100 mil pessoas se reuniram na Praça da Sé, exigindo pela queda da ditadura e protestando contra o atraso nos salários dos trabalhadores.³ Outra manifestação aconteceu em 21 de junho, em resposta ao ocorrido na missa de sétimo dia da morte do estudante Edson Luís. Cerca de 100 mil pessoas se reuniram na praça Tiradentes. Essa foi a primeira manifestação a contar com o apoio de inúmeras figuras nacionais importantes, como Alfredo Sirkis, José Dirceu, Luís Travassos, Vera Silva Magalhães, Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Nara Leão, Clarice Lispector, Vinicius de Moraes, Tancredo Neves, Eva Wilma, Leila Diniz, Norma Bengell, entre outras.⁴

Em resposta a reação da população, no dia 13 de dezembro de 1968, Costa e Silva lançou o Ato Institucional nº 5, que tinha como principais pontos

A permissão para o governo federal, sob pretexto de segurança nacional, intervir em estados e municípios, suspendendo as autoridades locais e nomeando interventores. A censura prévia da imprensa, de música, cinema, teatro e televisão. A ilegalidade de reuniões políticas não autorizadas pela polícia; O poder do presidente da república de destituir sumariamente qualquer funcionário público, incluindo políticos oficialmente eleitos e juízes, se eles fossem subversivos ou não cooperativos com o regime, e confiscar seus bens. O poder do presidente de decretar a suspensão dos direitos políticos de cidadãos considerados subversivos por até dez anos, sem direito a revisão judicial. (Lima, 2020, p. 210)

Nesse aspecto, o AI-5 tinha como objetivo silenciar qualquer reação da população contra o regime, endurecendo as punições para aqueles que se manifestassem contra o governo de Costa e Silva. Com isso, as manifestações deixaram de acontecer e os artistas passaram a sofrer ainda mais com a censura e a perseguição. Ademais, conforme aponta Lima (2020), o AI-5 possibilitou o fechamento do Congresso Nacional, oficializando o regime ditatorial sob o qual a população estava submetida.

³ Anexo C.

⁴ Anexo D.

Juntamente com o AI-5, um decreto entrou em funcionamento. Segundo Lima (2020, p. 222), o decreto-lei nº 477, “previa expulsão de estudantes das instituições de ensino e a demissão de professores e funcionários considerados subversivos”. Nesse sentido, qualquer aluno ou funcionário que usasse o espaço educacional para expor ideias contrárias ao regime militar sofreria consequências. Lima (2020) cita exemplos de Florestan Fernandes, Emília Viotti, Fernando Henrique Cardoso, Jean-Claude Bernadet, entre outros professores afastados de seus cargos.

Ademais, Lima (2020) também revela que o governo autorizou a prisão de qualquer pessoa por sessenta dias. Com isso, universidades foram invadidas em busca de estudantes, como a Universidade de São Paulo, que foi metralhada pelo Comando de Caça aos Comunistas. Além disso, a autorização deu aval para a prisão de todos os jornalistas que escrevessem contra o Ato Institucional nº5. Exemplo disso foi a prisão de Niomar Moniz Sodré, proprietária do jornal Correio da Manhã.

Diante dessa situação, Ferreira e Gomes (2014) retratam que alguns setores de esquerda, especialmente grupos de estudantes aderiram à luta armada. Essa luta tinha como objetivo resgatar amigos que haviam sido presos e estavam submetidos a tortura. Como exemplo, o grupo realizou o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, e sua libertação estava condicionada à soltura de 15 pessoas detidas pelo regime militar. Nesse sentido, Lima (2020) menciona que a luta armada utilizou essa tática inúmeras vezes e diversas pessoas foram soltas em troca da libertação de figuras nacionais e internacionais importantes.

Em 1969, Lima (2020) conta que Costa e Silva precisou deixar a presidência da República por motivos de saúde. Sendo assim, surge o Ato Institucional nº 16, que

tanto a Presidência como a Vice-Presidência foram declaradas vagas [...]. O AI-16 também estabeleceu que o mandato do novo presidente duraria até março de 1974. [...] O texto determinava o estabelecimento de eleições indiretas para o cargo de governador do Estado, a ampliação do mandato presidencial para cinco anos e a extinção da imunidade dos parlamentares. (Lima, 2020, p. 249)

Desse modo, qualquer valor democrático que ainda restasse no regime militar foi extinguido. O presidente, o vice-presidente e os governadores seriam escolhidos de forma indireta, não necessitando do apoio da maioria da população, principal característica de um regime democrático. Com isso, o general Emílio Médici assumiu a presidência do Brasil. De acordo com Lima (2020), a primeira medida do governo foi a reabertura do Congresso

Nacional. Todavia, isso não significava uma possível retomada da democracia, pois as violações dos direitos humanos permaneciam.

Do ponto de vista econômico, Lima (2020) revela que no governo Médici, o PIB ultrapassou taxas de 10% anuais e a renda per capita aumentou 6,1%. Além disso, as construções civis, a acessibilidade a energia elétrica e o acesso aos televisores aumentaram. Entretanto, seu plano de governo era baseado em financiamentos, triplicando a dívida do país.

Por outro lado, no governo Médici, Lima (2020) destaca que a censura se tornou extremamente cautelosa, como destaca o jornalista Sérgio Augusto

A censura atingiu níveis paranóicos porque os militares imaginavam que tudo era conteúdo subversivo. Até uma coluna de xadrez chegou a ser proibida. Eles achavam que era alguma linguagem cifrada. Algumas vezes mal tínhamos conteúdo restante para fechar uma edição. (Augusto *apud* Lima, 2020, p. 317)

Nesse aspecto, muitos escritos eram censurados pelos militares, mesmo que não houvesse nenhuma mensagem direta contra o regime militar. Conforme retratado por Lima (2020), essa desconfiança exacerbada acontecia pelo uso excessivo de metáforas por parte dos escritores e compositores que faziam críticas ao momento que o país enfrentava. Além disso, Médici estabeleceu o decreto-lei nº 1077, que posicionava diversos censores nos locais em que os jornais eram produzidos. Todas as notícias precisavam passar pela aprovação dos funcionários da censura antes de serem publicados.

Além disso, conforme o AI-16, em 1974 o governo Médici chegou ao fim. De acordo com Ferreira e Gomes (2014), a presidência foi marcada pelos ataques às liberdades individuais, característica predominante dos governos do regime militar. Entretanto, esse governo ficou conhecido como um momento econômico positivo para o bolso da população, apesar da dívida brasileira ter aumento pelo número excessivo de financiamentos. Dessa forma, com a saída de Médici, Ernesto Geisel assumiu a presidência da República para continuidade do governo.

Lima (2020) relata que Geisel assumiu o governo prometendo um regime democrático em seu discurso de posse, afirmando que conduziria o país por um caminho lento, gradual e seguro em direção à democracia. Dessa forma, o primeiro ano do governo foi marcado pela redução de casos de tortura, morte, presos e da censura. Entretanto, Lima (2020) cita que o governo Geisel colocou o Brasil em uma situação complicada em relação à economia. O presidente implementou um segundo Plano Nacional de Desenvolvimento baseado em financiamentos, semelhante ao Médici, mas também apoiado em recursos públicos. Como

resultado, o país perdeu o controle sobre as dívidas e a inflação voltou a subir, provocando revolta na população.

Sendo assim, com a insatisfação da população em meio ao caos econômico, em 1975, Lima (2020) retrata que o presidente abandonou o ideal democrático proclamado em seu discurso, retomando as violações dos direitos civis, seguindo os passos dos governos anteriores. Durante seu mandato, uma dessas violações marcou o país: o jornalista Vladimir Herzog foi assassinado em uma sessão de tortura pelos militares, um caso que foi repercutido por todo o país e impulsionou a luta pela redemocratização.

Em resposta à nova reação da população que, conforme Lima (2020), estava cansada das ações do regime militar, Ernesto Geisel colocou em vigor o Ato Institucional nº5 novamente, visando estabilizar o regime ditatorial, seguindo o exemplo de Costa e Silva anteriormente. O AI-5 permaneceu em funcionamento durante dois anos, sendo revogado novamente em 1979, juntamente com o fim do governo de Geisel.

1.4 A VOLTA DA DEMOCRACIA

Com o fim do Governo Geisel, Lima (2020) conta que João Baptista Figueiredo assumiu a presidência da república. Figueiredo em seu primeiro discurso disse

Brasileiros e Brasileiras: começa hoje, para mim, o sonho jamais sonhado, a dignidade suprema que o país confere aos seus cidadãos. Considerem o munus da presidência da República um mandato afirmativo e categórico para a promoção do bem comum (Chagas, 1985, p. 317 *apud* Rêgo, 2011, p. 97)

Nesse aspecto, a fala do novo presidente menciona que governará de forma afirmativa e compromissada com a população, um tom distinto dos presidentes que o antecederam. Além disso, Rêgo (2011) revela que o presidente prometeu entregar a faixa presidencial na década de 80 para um civil.

De acordo com Lima (2020), uma das primeiras medidas adotadas por Figueiredo foi o lançamento da lei 28 de agosto de 1979, que concedia anistia a todos os que foram presos pelos militares por perseguição política. Esta medida resultou na libertação de centenas de políticos, jornalistas e militantes, além de possibilitar o retorno de diversas pessoas que estavam exiladas em outros países para o Brasil.

Entretanto, com a construção de um caminho para o retorno do regime democrático proposto pelo governo Figueiredo, os militares

[...] praticaram dezenas de atentados, com o intuito de intimidar a sociedade e barrar a abertura democrática. Em todo o país, deu-se uma escalada de alarmes falsos e verdadeiros de bombas, que obrigavam a evacuação de prédios inteiros. Os ataques a redações, livrarias e bancas de jornal no início do governo Figueiredo expunham a falta de controle do poder federal [...] (Lima, 2020, p. 382)

Nesse contexto, os militares adotaram uma estratégia de enfraquecimento do governo Figueiredo, buscando criar um clima de instabilidade e temor na sociedade, com o intuito de dificultar a transição da ditadura militar para o regime democrático. Conforme Lima (2020), um exemplo foi a morte da secretária da sede da Ordem dos Advogados do Brasil, vítima de um explosivo enviado por correspondência. Com isso, o presidente precisou reagir e reafirmar seu comprometimento com a democracia.

Entretanto, Lima (2020) conta que a população já demonstrava um cansaço das promessas políticas e cobravam pela reabertura democrática de forma imediata. Um dos principais motivos era a inflação que a ditadura militar não conseguiu controlar. Com uma política econômica baseada em financiamentos, a dívida atingiu níveis preocupantes e a inflação chegou a 100% no governo Figueiredo, causando a interrupção nas relações com os bancos internacionais. De acordo com Alves (1984, p. 322 *apud* Lima, 2020, p. 397), a dívida externa do Brasil, que em 1964 era de 3 bilhões de dólares, em 1981 chegava a 61 bilhões, havendo um aumento de 58 bilhões de dólares.

Em 1983, como aponta Lima (2020), a população brasileira alcançou o limite, resultando no surgimento do movimento “Diretas Já”. Esse movimento foi marcado pela exigência do retorno do regime democrático. Isso significava que as promessas e comprometimento de Figueiredo com a abertura democrática não eram mais suficientes para o povo.

Nesse contexto, Ferreira e Gomes (2014) narram que as manifestações pelo movimento “Diretas já” tiveram início em Pernambuco, contando com apenas 100 pessoas. Posteriormente, em Goiânia, o número aumentou para 5 mil manifestantes. O movimento ganhou mais força em São Paulo, onde contou com 15 mil protestantes. À medida que os atos se intensificavam, no dia 10 de abril de 1984, a Candelária, no Rio de Janeiro, reuniu 1 milhão de indivíduos. Ainda mais, no dia 16 de abril, a praça da Sé, em São Paulo, reuniu 1,5 milhões de pessoas. E, também, no dia 25 de abril, milhares de estudantes ocuparam o gramado do Congresso Nacional.⁵

⁵ Anexo E.

No dia 26 de abril, como mencionado por Lima (2020), uma emenda que visava estabelecer as eleições diretas foi submetida a votação. O projeto necessitava de 300 votos favoráveis para ser aprovado. Todavia, a emenda recebeu 298 votos a favor, 113 abstenções e 65 votos contrários. Portanto, esse resultado definiu que, apesar da mobilização da população, o próximo presidente seria escolhido novamente de forma indireta.

Desse modo, em 1985, Figueiredo chegou ao seu último ano no governo e honrou sua promessa de transferir a faixa presidencial para um civil. De acordo com Lima (2020), o presidente conseguiu cumprir seu compromisso. Nesse contexto, João Baptista Figueiredo nomeou Tancredo Neves, ex-ministro do governo Goulart, como o novo presidente da República, encerrando a intervenção militar que perdurou por 21 anos no território brasileiro.

Todavia, como relatado por Lima (2020), antes de tomar posse da presidência, Tancredo foi diagnosticado com um tumor. Essa doença vitimou Tancredo Neves em 21 de abril de 1985. Diante desse cenário, o vice-presidente José Sarney, apoiador do regime militar, tomou posse do poder.

Entretanto, em 1985, Lima (2020) revela que, apesar de ter apoiado o regime autoritário, Sarney atendeu ao pedido do povo. O presidente aprovou a realização das eleições diretas. Dessa forma, em 1989, a população brasileira pôde voltar às urnas exercer o seu direito de escolher o próximo chefe de Estado.

A partir disso, o capítulo seguinte buscou compreender como os compositores do movimento da Música Popular Brasileira se comportaram diante da censura implementada pelo Ato Institucional 5, tendo em vista o compromisso da MPB com a denúncia das práticas exercidas pelos oficiais, visando analisar quais estratégias foram utilizadas para driblar os militares durante o período ditatorial.

CAPÍTULO 2 - A MPB COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA AO REGIME MILITAR DE 1964

Este capítulo tem como objetivo compreender como ocorreu o surgimento da música no território brasileiro, bem como entender a evolução da mesma até o movimento conhecido como Música Popular Brasileira. Além disso, buscou-se relatar como a MPB tornou-se um instrumento de denúncia durante a Ditadura Militar diante de um regime autoritário.

2.1 DOS POVOS INDÍGENAS À MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A música brasileira, conforme Galía (2017, p. 1), teve suas primeiras manifestações com os povos indígenas, sendo executada “em solos e coros, acompanhados pela dança, bater das mãos e pés, flautas, apitos, cometas, chocalhos, varetas e tambores”. Nesse sentido, de acordo com Brasil (2022), a música indígena era ligada à natureza, muitas vezes buscando replicar os sons dos animais em forma de melodia. Além disso, todos os instrumentos utilizados pelos povos originários eram construídos com materiais encontrados no meio ambiente.

Nesse contexto, Galía (2017) descreve que, em 1500, Pedro Álvares Cabral chegou ao Brasil durante uma expedição de Portugal. Dessa forma, os portugueses encontraram os povos originários, aos quais nomearam de “índios”. Nessa perspectiva, portugueses e indígenas começaram a conviver, resultando em uma mistura de culturas que teve influência direta na música brasileira. Além disso, os europeus consideravam a cultura indígena como primitiva e passaram a impor seus princípios cristãos. Dessa forma, jesuítas foram enviados ao Brasil para apresentar o catolicismo aos povos indígenas e catequizá-los.

Nesse sentido, Azevedo (1943 *apud* Fonseca 2006) revela que

A vinda dos jesuítas, em 1549, proporcionava assim a expansão da Fé e do Império, reunindo mercadores e evangelizadores sob a mesma empresa, tal como Antonio Vieira irá se referir posteriormente na obra História do Futuro. Com sua política de instrução – uma escola, uma igreja –, edificaram templos e colégios nas mais diversas regiões da colônia, constituindo um sistema de educação e expandindo sua pedagogia através do uso do teatro, da música e das danças, “multiplicando seus recursos para atingir à inteligência das crianças e encontrar-lhes o caminho do coração”. (Azevedo, 1943, p. 290).

A partir disso, os jesuítas utilizaram a música como um instrumento para ensinar aos povos indígenas os princípios do catolicismo, especialmente as orações, visando substituir a

cultura indígena pela europeia. Paralelamente, como mencionado por Galía (2017), ocorreu a chegada dos primeiros escravos africanos ao Brasil durante o mesmo período. Sendo assim, conforme observado por Rugendas (1939 *apud* Música Brasilis, 2009), a música dos escravos era caracterizada por círculos de pessoas, onde o líder puxava o canto e os outros respondiam com o refrão, acompanhando com o barulho da língua e dos dedos.

Desse modo, além da influência da cultura indígena e portuguesa, neste período houve também a contribuição da música africana, como mencionado por Galía (2017). Essa tradição dos povos africanos, futuramente seria responsável pela criação dos gêneros musicais afoxé, jongo, lundu, maracatu, maxixe, samba e diversos outros.

Adicionalmente, de acordo com Música Brasilis (2009), os anos de 1500-1700 foram marcados pela música indígena, portuguesa e africana no Brasil. Contudo, em 1762 surgiram as primeiras manifestações de marchas militares, acompanhadas pelo som de flautas, trompas e atabales. Entretanto, esse movimento só ganharia impulso em 1808, quando a corte portuguesa se transferiu para o Brasil.

Ainda mais, conforme relata Música Brasilis (2009), em 1769, foi inaugurado o primeiro teatro no Brasil, a Casa de Ópera de Vila Rica, atualmente nomeada de Teatro Municipal de Ouro Preto, que é o mais antigo das Américas e ainda está em funcionamento. Posteriormente, em 1836, já com o país independente, ocorreu a primeira manifestação carnavalesca, que foi marcada por um baile de máscaras no Hotel de Itália, no Rio de Janeiro.

Também, segundo Música Brasilis (2009), em 1854, o decreto n.º 1331, Dom Pedro II institucionalizou o ensino da música nas escolas, de início apenas no Rio de Janeiro, mas logo foi ampliado para todo o país. O decreto carregava o trecho “aprova [sic] o Regulamento para a reforma do ensino primario [sic] e secundario [sic] do Município da Côrte [sic]” (BRASIL, 1854).

Para Galía (2017), os anos de 1800-1900 também foram marcados pelo surgimento de novos ritmos musicais, como o lundu, o maxixe (uma dança em par e o primeiro gênero musical totalmente brasileiro), o choro (bastante semelhante ao pagode) e o frevo (inspirada na capoeira).

O lundu, de acordo com o Instituto Cultural Cravo Albin (2014), surgiu a partir dos escravos e caracterizava-se por uma música dançante, acompanhada normalmente por uma viola, palmas e barulho dos braços e dedos. Além disso, o ritmo contava com uma coreografia em que os homens e mulheres encostavam seus umbigos um no outro. Nesse sentido, essa prática foi considerada mundana e rejeitada principalmente pela Igreja Católica, tendo sua apresentação proibida em alguns lugares do Brasil.

Além disso, o maxixe, conforme a Música Brasilis (2009), é uma dança que se iniciou em passos simples, os quais foram se tornando cada vez mais elaborados. Inicialmente, esse ritmo era popular apenas entre as classes baixas, pois, por ser uma dança em par, era considerada imoral pelo restante da sociedade como imoral.

Por outro lado, de acordo com a Música Brasilis (2009), o choro foi um ritmo que emergiu em meio a urbanização do Brasil e um grande número de contratação de funcionários públicos. Desse modo, o choro surgiu como um meio de expressão destes trabalhadores, fazendo sucesso na classe média.

Outrossim, o Instituto Brincante (2022) menciona que o Frevo teve sua origem no nordeste do país, sendo caracterizado por uma dança rápida e a mistura de diversos outros ritmos. Além disso, a música do Frevo também carrega um protesto político. Por outro lado, em 1902, conforme observa Música Brasilis (2009), iniciaram-se as gravações fonográficas no Brasil. Fred Figner, natural da República Tcheca, trouxe o equipamento para o Brasil, em Belém. A partir desse acontecimento, Galía (2017) retrata que o tcheco fundou a Casa Edison, responsável por gravar o primeiro disco brasileiro, conhecido como “Isto é bom”, de Xisto Bahia e Baiano.

Ainda, Música Brasilis (2009) revela que em 1917 surgiu o Samba, a partir da música “Pelo Telefone” de Donga. Galía (2017, p. 4) descreve como uma “mistura de maxixe com frases rítmicas do folclore baiano, espalha-se mais tarde pelo Brasil e domina o carnaval.” Nesse sentido, o novo ritmo musical alcançou um grande público, impactando no carnaval brasileiro. Galia (2017) também diz que nos anos seguintes começaram a surgir as escolas de samba, como a “Deixa Falar”.

Em 1920, Galía (2017, p. 4) menciona que começaram a se popularizar novos instrumentos e formas de acompanhar a música no Brasil. O autor retrata que teve início ao destaque do “gramofone, as vitrolas, as orquestras de cinema mudo e as primeiras gafieiras, que tocavam sambas, maxixes, marchas, jazz e valsas”.

Em seguida, Música Brasilis (2009) diz que, em 1922, iniciaram-se as transmissões de rádios no Brasil, levando com maior facilidade a música e as notícias do país para a população. Por outro lado, logo após o surgimento da rádio, Galía (2017) conta que surgiu a música sertaneja, um ritmo rural que se popularizou dentro das classes médias e altas. O primeiro sucesso do ritmo foi “Cabloca de Caxangá” de João Pernambuco. Além disso, o violão seria o principal instrumento dos cantores sertanejos.

Do mesmo modo, em 1946, como observado por Galía (2017), emergiu o ritmo musical Baião, que é uma mistura de aspectos rurais e folclóricos nordestinos. Luiz Gonzaga

foi o pioneiro, lançando “Meu Pé de Serra”, juntamente com Humberto Teixeira. Enquanto, em 1955, Música Brasilis (2009) cita que se iniciaram as gravações do Rock no Brasil a partir de influências americanas, como Elvis Presley e Chuck Berry. Tornaram-se grandes nomes do rock nacional, Rita Lee, Erasmo Carlos, Cely Campelo, Raul Seixas, dentre outros.

Também, em 1958, Música Brasilis (2009) revela que surgiu a Bossa Nova a partir de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Segundo Pontes (2019), a Bossa Nova tinha uma

[...] letra descompromissada, que tratava de temas do cotidiano da classe média do Rio de Janeiro e também abordava poeticamente os elementos da natureza, como a praia, a chuva e o sol. Em termos musicais, as marcas são o ritmo suave e calmo, a melodia leve e o modo de cantar que se situava entre o canto e a fala, com tonalidade suave e linguagem informal – quase que um “bate-papo”.

Nessa perspectiva, o gênero musical não tinha compromisso de transmitir mensagens com aspectos sociais que abordassem as problemáticas do país. Para Lyra (2003 *apud* Saldanha, 2008), a Bossa Nova se limitava a abordar as situações positivas do Brasil, com letras que se concentravam em tratar o belo, o que se distanciava da realidade vivenciada por muitos brasileiros.

Dessa forma, de acordo com Saldanha (2018), alguns cantores optaram por trilhar um caminho distinto da Bossa Nova, contribuindo para o surgimento do movimento da Música Popular Brasileira (MPB). O objetivo desse movimento era expressar de maneira crítica os desafios e problemas enfrentados pelo Brasil. Afinal, como discutido no capítulo anterior, o país enfrentava dificuldades econômicas e políticas nesse período.

Ademais, conforme Mafra (2021), a MPB é considerada um “guarda-chuva” de estilos, uma vez que abrange uma mistura de diversos outros ritmos, como o samba, o frevo, o maracatu, o pop moderno e até mesmo a bossa nova. De acordo com Saldanha (2018), o disco “Nara”, lançado em 1964 por Nara Leão, foi um dos primeiros trabalhos musicais associados à MPB. No entanto, conforme o autor, a sigla MPB só se popularizou em 1965, em meio ao contexto da Ditadura Militar.

Nesse sentido, Saldanha (2018) descreve que a MPB se tornou um meio de manifestação contra a repressão e a censura dos militares. Dessa forma, a seguir será abordado como os artistas denunciaram um regime autoritário em meio a perseguição e os vetos dos militares.

2.2 MPB E DENÚNCIA AO REGIME MILITAR

Durante a ditadura militar, conforme mencionado no capítulo anterior, os militares buscaram censurar as músicas que contestavam o regime autoritário. Nesse sentido, McGill e Pimentel (2021) relatam que os militares utilizaram o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) para proibir filmes, peças de teatro, letras de música e shows. Ademais, de acordo com o primeiro capítulo, os militares também aprovaram leis que permitiram a prisão de artistas que denunciaram o regime.

Além disso, McGill e Pimentel (2021, p. 18) descrevem a composição do DIP e as pessoas responsáveis pela censura

[...] a censura era exercida por uma equipe improvisada, composta em sua maioria por policiais, funcionários remanejados de outros departamentos do governo, esposas de militares e até ex-jogadores de futebol, o que acabava gerando uma mão de obra não muito qualificada para a função. Isso refletia em pareceres cheios de erros gramaticais e interpretações confusas, para não dizer bizarras.

Nesse contexto, as pessoas que ocupavam o cargo de censor não tinham nenhuma experiência relacionada à área em que atuavam. McGill e Pimentel (2021) apontam que, devido à falta de conhecimento dos profissionais que trabalhavam na censura, os artistas eram censurados, mesmo quando não faziam nenhuma menção ao regime militar. Muitas vezes, isso ocorria porque os censores não entendiam o significado de certas palavras ou não compreendiam as figuras de linguagem utilizadas pelos compositores.

Por outro lado, McGill e Pimentel (2021) destacam que, em 1972, foi criada a DCPD (Divisão de Censura de Diversões Públicas). A partir desse setor, os censores passaram a ser selecionados por meio de um concurso que exigia conhecimentos em Direito, Teatro e Técnica de Censura. Com isso, a censura começou a contar com profissionais mais qualificados, como advogados, filósofos, professores, entre outros.

Nesse sentido, McGill e Pimentel (2021, p. 19) mencionam que “o salário era bom e o cargo era considerado nobre, até motivo de orgulho para alguns. Portanto, a profissão de censor passou a ser cobiçada”. Conseqüentemente, a procura pelo emprego aumentou, e inúmeras pessoas tentavam ser aprovadas no concurso para exercer o cargo. Nesse contexto, a censura chegou a ter aproximadamente 200 funcionários, um número mediano para atender todas as demandas dos artistas em todo o país.

Ademais, conforme observado por McGill e Pimentel (2021), os censores não vetavam somente as músicas que carregavam uma denúncia ao regime militar, mas também aquelas

que abordavam temas como homossexualidade, racismo, adultério, drogas, nudez, entre outros assuntos considerados contrários à moral e aos bons costumes. Além disso, os militares consideravam que o país não enfrentava problemáticas sociais, impedindo os artistas de falar sobre a fome, a desigualdade social, o machismo, entre outros temas que expunham as vulnerabilidades do Brasil.

Todavia, McGill e Pimentel (2021) ressaltam que nem todos os censores concordavam com a forma como os militares impunham a censura às músicas. Conforme a censora Lanziotti (2005, *apud* Medeiros, 2015, p. 34-35)

Muitas vezes, a gente reprovava a música, mas se sentia como se estivesse se prostituindo, porque não concordava com aquilo. Mas os censores tinham de ter o máximo de cuidado. Recebíamos muitas orientações que deviam ser seguidas. Quem aprovasse uma música que depois fosse reprovada em Brasília tinha de responder processo interno. [...] Os censores eram saco de pancadas. Recebiam ordens e tinham de executá-las. Recebíamos orientações dos chefes. Algumas vezes, a orientação era prestar mais atenção na política, no duplo sentido. Outras chamavam a atenção para a apologia das drogas, para a preservação dos bons costumes. As autoridades tinham supremo cuidado, às vezes até em excesso.

Nesse sentido, entende-se que muitos censores não concordavam com o que estavam vetando, mas precisavam cumprir suas funções devido às ordens dos militares. Caso não seguissem essas diretrizes, enfrentariam consequências. Entretanto, McGill e Pimentel (2021) contam que, no início do regime ditatorial, os artistas não se intimidaram com os militares e continuaram escrevendo músicas de teor político e social, denunciando as práticas exercidas pelos militares e os problemas sociais enfrentados pelo país.

Dessa forma, McGill e Pimentel (2021) destacam que os militares só proibiam as músicas após o seu lançamento, o que não impedia que suas letras caíssem no gosto popular e se tornando hinos de resistência. Todavia, com a promulgação do AI-5, os artistas passaram a ser obrigados a submeter suas obras à aprovação dos militares antes que as pudessem divulgá-las. Além disso, esse Ato Institucional permitiu a prisão de alguns artistas que se manifestaram contra o regime militar através de suas músicas, como Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Nesse contexto, conforme descrito por McGill e Pimentel (2021), com o endurecimento do regime militar, os artistas passaram a temer as consequências que poderiam sofrer. Sendo assim, muitos cantores optaram pelo exílio em outros países, devido ao alto risco de serem presos e torturados pelos militares. Um exemplo disso foi o autoexílio de Chico Buarque em Roma, Geraldo Vandré no Chile e Edu Lobo em Los Angeles.

Desse modo, de acordo com McGill e Pimentel (2021), os compositores da MPB, comprometidos em utilizar o movimento como uma ferramenta de denúncia na sociedade brasileira, necessitaram encontrar meios para expressar as problemáticas do país sem que fossem vetadas pelos censores. Para contornar essa situação, alguns recursos foram encontrados pelos artistas para driblar a censura sem que fossem vetados pelos militares.

Uma das técnicas adotadas pelos artistas, segundo McGill e Pimentel (2021), foi o uso de pseudônimos, evitando assim o uso de seus nomes reais ao lançar determinadas obras. Como exemplo, Chico Buarque lançou músicas como “Acorda, amor”, “Milagre Brasileiro” e “Jorge Maravilha” sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide.

Ainda, Buarque (2021, *apud* McGill e Pimentel, 2021) diz que essa técnica era utilizada pelos artistas cujos nomes estavam marcados pelos censores, devido à sequência de críticas ao regime militar. Desse modo, esses cantores que estavam na lista dos militares viam a maioria dos seus trabalhos, independentemente do teor da letra da música, sendo vetados pela DCPD.

Além disso, Buarque (2021, *apud* McGill e Pimentel, 2021, p. 44) revela que também usava o cansaço dos censores a seu favor. O cantor escrevia suas músicas e acrescentava diversas outras estrofes sobre temas diversos, como amor, alegria, felicidade, entre outros. Nesse sentido, os censores, sobrecarregados com as inúmeras músicas para analisar todos os dias, não liam a letra completa. Como resultado, os artistas conseguiam a aprovação para o lançamento desses trabalhos.

Outrossim, como mencionado por McGill e Pimentel (2021), os compositores da MPB passaram a utilizar metáforas e recursos que permitiam a ambiguidade para criticar o regime autoritário. Esse método consistia em usar a subjetividade e o duplo sentido na mensagem escrita pelo compositor, o que possibilitava que as músicas passassem ilesas pelos censores. No entanto, quando ocorria a estreia da música, os militares descobriam a real intenção da letra, proibindo-a em seguida. Apesar disso, a proibição não acontecia a tempo de evitar que a população tomasse conhecimento do lançamento. Nesse sentido, os militares passaram a exigir a letra da música e a gravação da obra.

Outra tática bastante utilizada pelos compositores, conforme McGill e Pimentel (2021), era propor aos censores a substituição dos versos considerados subversivos pelos militares. Dessa maneira, os artistas alteravam as palavras, muitas vezes mantendo o mesmo sentido, mas escrita de uma forma diferente, o que resultava na liberação da letra da música.

Entretanto, de acordo com Medeiros (2015, p. 39) ressalta que

as várias tentativas dos compositores de refazer a música, não eram para agradar a censura, ou para pôr outra letra na mesma melodia, mas para refazer a letra para que, mesmo tendo sido modificada, transmitisse a mesma mensagem desejada pelo compositor.

Sendo assim, os compositores cediam as sugestões dos censores para que conseguissem aprovar suas músicas, não para agradá-los, mas sim para que tivessem sua mensagem aprovada e consumida pela sociedade.

Em seguida, Barbosa (2021 *apud* McGill e Pimentel, 2021, p. 73) confessa que utilizava a tática do suborno aos censores. Desse modo, Genilson Barbosa estabelecia amizade com as pessoas que trabalhavam na censura, convidando-as para atividades como jogar futebol, frequentar bares ou restaurantes, presenteando os familiares dos funcionários que vetavam as letras das músicas com discos. Além disso, também pagava almoços e jantares, entre outras situações. Essa estratégia era financiada pelas gravadoras, que costumavam liberar uma verba para esses encontros com a censura. Em troca, Genilson conseguia convencer alguns censores a liberar músicas que haviam sido proibidas por outros.

Também, McGill e Pimentel (2021) revelam que, durante o regime militar, era comum a realização de festivais, nos quais os artistas concorriam com suas melhores músicas, e os jurados escolhiam a vencedora da competição. Durante esses eventos, os cantores utilizavam o palco para apresentar músicas que denunciavam o regime autoritário que assolava o país. Um exemplo disso foi a música “A Banda”, de Chico Buarque e “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, letras que falavam sobre a insatisfação do momento que viviam e a esperança por um amanhã melhor. Em resposta a essas manifestações, muitas vezes os militares cortavam o som dos microfones dos artistas.⁶

Em 1971, McGill e Pimentel (2021) explicam que, após sete anos de censura, além de não cederem aos vetos e continuarem denunciando o regime militar nas letras de músicas, os artistas também decidiram lançar um manifesto contra o autoritarismo exercido por esse regime. Este documento contou com a assinatura dos principais compositores do país. Entretanto, após os militares tomarem conhecimento do manifesto, o resultado foi a prisão de muitos, como a de Marcos Valle, que acordou com a polícia em sua casa no dia seguinte.

Por outro lado, de acordo com McGill e Pimentel (2021), os militares começaram a exigir que os shows fossem apresentados com antecedência para julgamento da censura. Somente após a prévia apresentada ser avaliada e todas as determinações sobre o que deveria ser cortado ou mantido fossem definidos, era permitida a apresentação para o público.

⁶ Anexo F.

Entretanto, conforme relatado por McGill e Pimentel (2021), muitos cantores mudavam o repertório durante suas *performances* ao vivo, o que acarretava na invasão dos militares ao camarim dos artistas após o show. Lá, faziam ameaças, muitas vezes gerando a proibição de alguns artistas a fazerem seus espetáculos em determinados estados. Um exemplo disso, foi Ney Matogrosso, que por nunca acatar as recomendações dos censores, foi proibido de cantar em Brasília.

Ademais, como mencionado por McGill e Pimentel (2021), em 1981, os artistas da MPB reuniram-se para um show do Dia do Trabalho que contava com a presença de inúmeros trabalhadores. O evento contou com a presença de cantores como Beth Carvalho, Chico Buarque, Gonzaguinha, Alceu Valença, Gal Costa, Elba Ramalho, Cauby Peixoto, Luiz Gonzaga, entre outros.

Durante o evento, McGill e Pimentel (2021, p. 251) retratam que os militares tentaram realizar um atentado aos artistas

Planejado para ocorrer um ano antes, o atentado contava com quatro equipes, quinze militares ao todo, distribuídos em seis carros. A equipe principal do plano, no entanto, a responsável por instalar e detonar três bombas, uma atrás do palco e duas em pilares de sustentação do complexo do Riocentro, falhou. Uma das bombas explodiu antes da hora, no colo do sargento Guilherme Pereira do Rosário.

Nesse sentido, os militares tentaram vitimar importantes artistas da Música Popular Brasileira, que, de acordo com McGill e Pimentel (2021), eram consideradas figuras de destaque e bastante influentes na sociedade brasileira, ameaçando o controle militar sobre o país. Entretanto, o plano falhou e resultou na morte de um dos militares aliados ao plano.

Por fim, com a chegada de João Baptista Figueiredo ao governo do Brasil e com sua promessa de reabertura política, como citado no capítulo anterior, McGill e Pimentel (2021) contam que a censura na música diminuiu e os artistas puderam voltar a escrever suas letras de músicas com maior liberdade sem que fossem censurados. Entretanto, de acordo com McGill e Pimentel (2021), mesmo com o fim da ditadura militar em 1985, o órgão responsável pela censura durante o regime militar, a Divisão de Censura de Diversões Públicas, só teve o encerramento de suas atividades oficializadas em 1988.

Nesse sentido, para Bernardo (2007), a Música Popular Brasileira como instrumento de denúncia encerrou o seu auge juntamente com o fim da Ditadura Militar, não voltando a ser a mesma desde então. Dessa forma, a decadência da MPB abriu novos caminhos para o surgimento de novos ritmos musicais no Brasil, como o rock brasileiro que até então era

americanizado e passou a ser o ritmo de maior destaque no país após o fim do regime autoritário.

Portanto, o próximo capítulo busca compreender como as metodologias adotadas pelos artistas durante o regime militar foram implementadas dentro da composição das letras de músicas. Além disso, também se preocupa em analisar as questões gramaticais e estéticas da escrita das canções “Apesar de Você” e “Acorda Amor” de Chico Buarque.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS MÚSICAS “APESAR DE VOCÊ” E “ACORDA AMOR” DE CHICO BUARQUE

Nesse capítulo será abordado brevemente a trajetória de Chico Buarque até os dias atuais. Além disso, duas músicas do artista serão analisadas a partir do viés literário. Nesse sentido, será observado a estrutura das letras musicais, suas rimas e os recursos linguísticos utilizados pelo cantor a partir do Nível Léxico, Nível Sintático e Nível Semântico, baseados em Goldstein (2004).

3.1 CHICO BUARQUE

Francisco Buarque de Holanda, mais conhecido artisticamente como Chico Buarque, de acordo com Frazão (2024), nasceu no dia 19 de julho de 1944, Maternidade São Sebastião, no Rio de Janeiro. Ele é filho de Sérgio Buarque de Holanda e Maria Amélia Cesário Alvim. Seu pai era um historiador e sua mãe era uma pianista. Chico foi o quarto a nascer dos sete irmãos que possui.

Em 1946, conforme observado por Frazão (2024), aos dois anos de idade, Chico precisou mudar-se para São Paulo, pois seu pai recebeu uma proposta de emprego para trabalhar na direção do Museu do Ipiranga. Posteriormente, em 1953, a família foi morar em Roma, na Itália, devido ao trabalho de Sérgio Buarque, que foi chamado para lecionar História na Universidade de Roma.

Nesse contexto, como descrito por Tancredi (2021), quando Chico foi para a Europa, sua família recebia a visita de diversas figuras importantes do cenário artístico. Desse modo, ele passou a conviver com vários artistas em Roma, especialmente o poeta Vinicius de Moraes, com quem futuramente faria parcerias musicais. Além disso, durante sua estadia em no continente europeu, Chico Buarque tornou-se trilingue, falando português, inglês e italiano.

Nessa época, como mencionado por Trancredi (2021), devido ao contato frequente com a classe artística, o gosto musical de Chico Buarque começou a florescer. Ele passou a criar músicas no estilo de opereta e as encenava com suas irmãs: Miúcha, Ana de Hollanda e Cristina.

Apesar disso, conforme mencionado por Tancredi (2021), Chico Buarque não fez sua primeira aparição na mídia brasileira como cantor, mas sim pelo furto de um carro que teve

como consequência a proibição de saídas noturnas desacompanhado dos responsáveis até os 18 anos de idade.

Em 1963, de acordo com Frazão (2024), Chico retornou para São Paulo e ingressou na Universidade de São Paulo para cursar Arquitetura e Urbanismo. No entanto, após dois anos de faculdade, abandonou o curso em 1965 para se dedicar completamente a música, em um contexto conturbado de ditadura militar.

Nessa perspectiva, como observado por Frazão (2024), o cantor começou a lançar diversas músicas com teor político e social, em sintonia com a MPB, que vivia seu auge na década de 60. Sua primeira faixa lançada foi intitulada como “Tem mais samba”. Além disso, Chico começou a participar de festivais da Música Popular Brasileira, nos quais os artistas competiam com suas melhores músicas. Em 1966, Chico Buarque venceu o Festival com sua música “A Banda”, que se tornou um de seus grandes sucessos.

Durante a o regime ditatorial, como relatado por Tancredi (2021), Chico Buarque utilizou sua música como forma de denunciar as práticas do regime autoritário. No entanto, para fazer isso, precisou utilizar figuras de linguagem e até mesmo adotar um pseudônimo Julinho de Adelaide para lançar suas músicas. Além disso, participou de diversos eventos que denunciavam o regime militar, como a Passeata dos Cem Mil.

Dessa forma, Tancredi (2021) retrata que o cantor foi perseguido pelo regime militar e acabou sendo preso no Rio de Janeiro para prestar esclarecimentos sobre suas composições musicais. Diante dessa situação, precisou fugir do país e se auto exilar em Roma, na Itália, onde permaneceu por 15 meses, retornando para o Brasil apenas em 1970.

Na década de 70, Frazão (2024) conta que o artista voltou para o Brasil e produziu inúmeras canções de protestos, como “Cotidiana”, “Quando o Carnaval Chegar”, “Cálice”, entre outras. Entretanto, continuou a sofrer com a perseguição dos militares. Um exemplo disso foi sua apresentação com Gilberto Gil em um festival musical, no qual teve seu microfone desligado pela censura.

Além disso, Tancredi (2021) cita que Chico Buarque também escreveu peças de teatro, como “Calabar”, proibida pela ditadura e “Roda Viva”. Por outro lado, também escreveu romances, como “Estorvo”, “Budapeste”, e “Leite Derramado”. Chico venceu o prêmio Jabuti de Literatura pelos seus escritos e teve algumas obras transformadas em filmes. Ademais, em 2019, Chico Buarque venceu o Prêmio Camões.

Outrossim, em sua vida pessoal, Frazão (2024) revela que Chico Buarque foi casado por 30 anos com a atriz Marieta Severo, um casamento que proporcionou três filhas: Silvia,

Helena e Luísa. Atualmente, Chico Buarque tem 79 anos e continua produzindo músicas e fazendo turnês pelo Brasil, mantendo seu legado vivo na sociedade brasileira.

3.2 DA ANÁLISE

A análise das músicas “Apesar de Você” e “Acorda Amor” foi realizada de acordo com Norma Goldstein, autora do livro “Versos, sons, ritmos. Esta obra traz um procedimento didático para analisar textos poéticos a partir das métricas, rimas, versos, estrofes, e outros aspectos que contribuem para a interpretação do texto.

Nesse sentido, conforme observado por Goldstein (2004) “ao analisar um poema, é possível isolar alguns de seus aspectos, num procedimento didático, artificial e provisório”. Dessa forma, a escritora apresenta um passo a passo que separa os elementos do texto poético para análise de acordo com suas partes individuais.

Em um primeiro momento, de acordo com Goldstein (2004), a análise inicia-se a partir do ritmo da obra, observando as metrificações com o auxílio da escansão, que envolve a separação das sílabas poéticas. Desse modo, conforme a autora, as sílabas poéticas diferem das gramaticais. Essa separação acontece através dos encontros vocálicos e pela melodia do poema e da música.

Nesse contexto, como mencionado por Goldstein (2004), após a realização da escansão, é possível classificar o texto em duas denominações: simétricos e assimétricos. Ou seja, a primeira refere-se a um poema com um esquema fixo e regular de sílabas poéticas, enquanto a segunda está relacionada a um texto sem preocupação com essa regularidade na métrica.

Em um segundo momento, Goldstein (2004) aborda a preocupação com os versos, dividindo-os em quatro categorias: regulares, brancos, polimétricos e livres. Nessa perspectiva, versos regulares são aqueles que seguem a mesma posição de rimas, enquanto os brancos não apresentam nenhuma rima. Ademais, os polimétricos são caracterizados por variações no tamanho dos versos, ao mesmo tempo que livres são aqueles que não seguem nenhuma regra métrica.

Além disso, após a análise da metrifcação e da classificação dos versos, Goldstein (2004) observa as estrofes que compõem o texto poético, classificando-as de acordo com a quantidade de versos em cada uma. Essas denominações podem ser observadas na Tabela 2.

Tabela 2 - Classificação das estrofes

Número de versos	Nome da estrofe
Dois versos	Dístico
Três versos	Terceto
Quatro versos	Quadra ou quarteto
Cinco versos	Quinteto ou quintilha
Seis versos	Sexteto ou sextilha
Sete versos	Sétima ou septilha
Oito versos	Oitava
Nove versos	Novena ou nona
Dez versos	Décima

Fonte: Goldstein (2004, p. 54).

Ademais, após analisar as estrofes, Goldstein (2004) começa o procedimento de classificar as rimas, tendo em vista que

A rima é o nome que se dá à repetição de sons semelhantes, ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos. (Goldstein, 2004, p. 44).

Nesse sentido, o foco do analista se volta para as palavras que apresentam semelhanças no som dentro do texto. Para facilitar essa análise, Goldstein (2004) as divide em várias classificações. As rimas utilizadas na análise deste trabalho são: ricas, pobres, consoantes, toantes, cruzadas, emparelhadas, interpoladas e misturadas.

Dessa forma, Goldstein (2004) classifica as rimas em ricas e pobres. A primeira refere-se as palavras que pertencem às classes gramaticais distintas, como ocorre entre “não” e “cão”, uma combinação de advérbio e substantivo. Enquanto pobres são aquelas que estão inclusas na mesma classificação gramatical, como “espelho” e “coelho”, uma junção de dois substantivos.

Ademais, em relação às rimas consoantes e toantes, Goldstein (2004) as caracteriza de acordo com as semelhanças entre as palavras. As consoantes são as palavras que possuem terminações idênticas, enquanto as toantes são aquelas que rimam a partir da sílaba tônica. Um exemplo disso seria “mAR” e “voAR” para consoantes e “vIvo” e “dIa” para toantes.

Além disso, Goldstein (2004) utiliza outras denominações, como rimas cruzadas, emparelhadas, interpoladas e misturadas, que estão relacionadas a distribuição das rimas ao

longo do poema. Nessa perspectiva, as rimas são cruzadas quando acontecem a cada três versos, emparelhadas a cada dois versos, interpoladas a cada quatro versos e misturadas quando não seguem um padrão na ordem das rimas.

Após a análise estrutural do texto poético, Goldstein (2004) aborda os níveis do poema, dividindo-os em lexical, sintático e semântico. O nível lexical concentra-se na análise do vocabulário utilizado no texto, incluindo as classes gramaticais presentes e as que predominam durante toda a escrita.

Enquanto isso, conforme Goldstein (2004), o nível sintático refere-se à organização do texto, como a pontuação e a estrutura dos períodos. Por exemplo, a partir desse nível, é possível observar se há alguma ausência na pontuação ou se essa ausência é compensada por algum outro recurso linguístico. Por outro lado, o nível semântico envolve a observação das figuras de linguagem utilizadas pelo autor e a interpretação global do significado do texto poético analisado.

Nesse sentido, este será o método adotado para a análise das canções de Chico Buarque, que foram escritas durante o regime militar de 1964. Os conceitos utilizados e descritos neste título serão aplicados ao longo da análise das músicas “Apesar de Você” e “Acorda Amor”.

3.3 APESAR DE VOCÊ

A música “Apesar de você”⁷, conforme observado por McGill e Pimentel (2021), foi composta por Chico Buarque e lançada em 1978. Naquele período, de acordo com os capítulos anteriores, o Brasil vivenciava um período ditatorial, e os artistas enfrentavam a censura para divulgação de suas obras. Nesse contexto, a letra da música carrega uma mensagem crítica ao regime militar, utilizando diversos recursos linguísticos para expressar a oposição do artista.

Inicia-se a leitura da letra da música pelo título “Apesar de você”, formado pela conjunção subordinativa adverbial concessiva “apesar de” e o pronome de tratamento “você”. Desse modo, de acordo com o Dicionário Online de Língua Portuguesa, a conjunção indica uma contrariedade a uma expectativa na outra parte do enunciado. Por outro lado, o pronome é utilizado de forma ambígua, permitindo múltiplas interpretações, pois não especifica a quem

⁷ Anexo G.

se refere. Nesse sentido, entende-se que o termo “você” pode ser uma alusão genérica a qualquer pessoa, homem ou mulher. Por outro lado, em um contexto da ditadura militar que assolava o país, a palavra poderia se referir ao presidente Médici, que governava o Brasil na época da composição da música. Assim, sugere-se que título menciona que, apesar do regime autoritário, a democracia voltaria a prevalecer na sociedade brasileira.

Além disso, a estrutura da letra da música é organizada em seis estrofes e sessenta e cinco versos, sendo construídas a partir de cinco estrofes irregulares e uma quintilha. Outrossim, os versos não seguem um padrão fixo na métrica, variando entre três, quatro, cinco, seis, sete e nove sílabas poéticas, caracterizando-se, de acordo com Goldstein (2004), como assimétricos. Desse modo, pode-se dizer que os versos estão representando a irregularidade que assombrava o território brasileiro, além de expressar a diversidade de pensamentos de cada indivíduo.

Nesse sentido, observa-se a primeira estrofe da música “Apesar de Você”:

*Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão (Buarque, 1978)*

Desse modo, nota-se que, de acordo com Goldstein (2004), as rimas acontecem de forma interpolada, pois aparecem a cada quatro versos. Exemplos disso podem ser encontrados em “manda” e “anda”, “falado” e “lado”, “discussão” e “chão”, “estado” e “pecado”, “inventar” e “inventar” e “escuridão” e “perdão”.

Nessa perspectiva, conforme Goldstein (2004), as rimas “manda” e “anda”, “discussão” e “chão”, “estado” e “pecado”, “inventar” e “inventar” e “escuridão” e “perdão” são consideradas pobres, pois combinam palavras da mesma classe gramatical: verbo + verbo, substantivo + substantivo, substantivo + substantivo, verbo + verbo e substantivo + substantivo, respectivamente. Por outro lado, a rima entre “falado” e “lado” é classificada como rica, pois combina um adjetivo com um substantivo.

Além disso, Goldstein (2004) classifica as rimas em consoantes e toantes, sendo a primeira quando há semelhança nas consoantes e vogais e a segunda quando a rima ocorre

pela vogal tônica. Dessa forma, a primeira estrofe apresenta apenas rimas consoantes, pois todas elas têm terminações semelhantes, como –NDA, -ADO, -ÃO e –AR.

Em relação ao Nível Lexical, de acordo com Goldstein (2004), percebe-se que a escrita é coloquial e simples, retratando o cotidiano da população em relação ao momento ditatorial que se vivia na época. Depois, nota-se a presença de 15 verbos, sendo a maioria de ação e ligação, e 9 pronomes, divididos em pessoais, demonstrativos, reflexivos e relativos. Há também 8 substantivos, predominantemente abstratos, sugerindo que o compositor evitou dar uma visão explícita para não ser censurado. Ademais, a primeira estrofe contém 5 artigos, 4 advérbios, 4 preposições, 1 adjetivo e 1 conjunção. Também, pode-se dizer que a predominância de verbos, especialmente os de ação, pode caracterizar um apelo do cantor para que os ouvintes tomassem alguma atitude contra o regime autoritário.

Quanto ao Nível Sintático, conforme Goldstein (2004), é possível observar que a primeira estrofe é construída a partir de períodos curtos. Dessa forma, há poucas pontuações, existindo apenas duas vírgulas e um ponto final. No entanto, a ausência de pontuação é compensada pelo uso da conjunção “e” e dos pronomes relativos “que” e “quem”.

Em relação ao Nível Semântico, como mencionado por Goldstein (2004), pode-se observar o uso de um pleonasma no trecho “Falou, tá falado”, que apresenta uma repetição de ideias em “falou” e “falado”. Há também uma metáfora em “E inventou de inventar/Toda a escuridão”, onde o autor utiliza o substantivo “escuridão” para referir-se ao regime ditatorial. Outra figura de linguagem presente é o paradoxo, que apresenta uma contradição entre a criação do pecado e a ausência do perdão.

Por outro lado, em relação à sonoridade do texto, a primeira estrofe apresenta assonâncias e aliterações, pois algumas palavras têm sons de vogais e consoantes semelhantes. Isso pode ser observado em “falou” e “falado” no segundo verso, “falando” “olhando” no quinto e sexto verso, “inventou” e “inventar” no sétimo verso, entre diversas outras aproximações sonoras.

Em relação ao significado presente nessa estrofe, nota-se que o compositor deixou aberta a interpretação da letra da música. Inicia-se falando sobre um autoritarismo, onde há uma relação de submissão, podendo referir-se a um relacionamento abusivo ou ao governo Médici que estava no comando do país, em um momento que não havia debate e receptividade às opiniões diversas. Outrossim, Chico Buarque caracteriza, nos versos, quatro, cinco e seis, como a sociedade agia perante o medo da repressão, da perseguição e da falta de liberdade de expressão, como retratado anteriormente por Lima (2020) e Ferreira e Gomes (2014). Ao

mesmo tempo, o ouvinte pode entender que o cantor está cantando sobre o medo de uma das partes do casal em relação à braveza da outra.

Ainda, Chico usou na composição o termo “estado” em minúsculo, indicando que poderia estar se referindo ao aspecto emocional em que o casal estava vivendo diante de um relacionamento que não era saudável. Entretanto, pode-se dizer que o compositor queria falar sobre o Estado brasileiro que vivenciava um momento ditatorial, no qual, conforme Lima (2021), ocorriam situações obscuras, como a tortura, o assassinato e o desaparecimento de pessoas que denunciavam as práticas militares.

Outrossim, o compositor diz que o pecado foi inventado, mas o perdão não. Ou seja, conforme Lima (2021), o regime militar criou inúmeros atos institucionais para controlar o país, sendo o mais drástico o AI-5. Todavia, não havia o perdão para aqueles que não seguiam todas as suas ordens, tendo consequências como a prisão e a tortura. Contudo, o compositor também poderia estar falando sobre a falta de diálogo e a dificuldade de um casal se perdoar pelos erros cometidos.

Dessa forma, observa-se a segunda estrofe:

*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 (Buarque, 1978)*

Nesse sentido, conforme citado por Goldstein (2004), as rimas nessa estrofe acontecem de forma tanto interpolada quanto emparelhada, pois ocorrem a cada quatro versos e a cada dois versos. Exemplo disso, são rimas interpoladas “você” e “você”, “ser” e “esconder”, “dia” e “euforia”, e “cantar” e “parar”. Enquanto isso, as emparelhadas são “insistir” e “proibir” e “brotando” e “amando”. Além disso, todas as rimas dessa estrofe se caracterizam como pobres, uma vez que pertencem à mesma classe gramatical, envolvendo pronomes, verbos e substantivos. Sob essa perspectiva, as rimas também são consideradas consoantes, pois possuem terminações semelhantes, terminadas em –CÊ, -ER, -IA, -IR, -AR e –NDO.

Em relação ao Nível Lexical, de acordo com Goldstein (2004), nota-se que a linguagem se mantém coloquial e simples, da mesma forma que na estrofe anterior. Por outro lado, observa-se a presença de 12 verbos, sendo a maioria de ação, embora também possua

verbos de ligação e auxiliares. Há também 6 pronomes, divididos em indefinido, reflexivo, pessoal e de tratamento, enquanto os 6 advérbios são classificados em tempo, concessão, lugar e modo. Ademais, a segunda estrofe apresenta 5 substantivos, dessa vez predominando os concretos, mas que se justificam pelo uso de diversas figuras de linguagem. Ainda, possui 6 preposições, 2 adjetivos, 2 artigos e 1 conjunção.

Quanto ao Nível Sintático, conforme analisado por Goldstein (2004), é possível observar que a segunda estrofe é composta por períodos curtos. Além disso, é notável que essa estrofe não possui nenhuma pontuação no decorrer dos 12 versos. Essa ausência de vírgulas e pontos finais pode ser justificada pelo ritmo da música e pelo uso dos pronomes que desencadeiam diversas perguntas ao longo dos versos.

Em relação ao Nível Semântico, de acordo com Goldstein (2004), pode-se observar o uso da ironia durante todo o trecho, onde o autor usa o sarcasmo em seus questionamentos aos militares. Também, no verso que menciona “quando o galo insistir em cantar”, há uma personificação, pois, o compositor atribui uma característica humana a um animal. Adicionalmente, também pode-se identificar uma metáfora em “água nova brotando e a gente se amando sem parar”, que representa a esperança de um dia melhor, a renovação e simboliza a união e superação. Enquanto isso, no trecho “Eu pergunto a você”, nota-se uma apóstrofe, já que ocorre uma interpelação direta ao interlocutor.

Por outro lado, no que diz respeito à sonoridade do texto, a segunda estrofe apresenta algumas assonâncias e aliterações, pois algumas palavras compartilham sons de vogais e consoantes semelhantes. Isso é evidente nos pares “proibir” e “insistir”, “apesar e amanhã”, “ser e esconder”, entre várias outras aproximações sonoras ao longo do texto.

Diante disso, o compositor inicia os três primeiros versos destacando que, apesar da repressão enfrentada pelo país, um futuro melhor estava por vir, sugerindo mudanças iminentes. Além disso, nas estrofes seguintes, Chico Buarque questiona diretamente como o regime militar reagiria diante do retorno à democracia, refletindo sobre como os militares poderiam reprimir a população em um contexto que a liberdade de expressão prevalece. Nesse sentido, o cantor retrata seu sonho com o momento pós-ditadura militar, trazendo reflexões sobre como a sociedade poderia se adaptar e como os militares passariam a se comportar. Vale ressaltar que, de acordo com McGill e Pimentel (2021), os militares tentaram realizar inúmeros atentados a vida de artistas influentes para tentar impedir o retorno do regime democrático.

Além do mais, pode-se interpretar que Chico Buarque usou a expressão “E a gente se amando/ Sem parar” para reforçar a hipótese de que essa música estaria falando sobre um

relacionamento amoroso e não sobre o regime autoritário que assolava o país. Essa expressão poderia representar a esperança que, apesar dos conflitos do casal, a conciliação iria acontecer.

Dessa forma, observa-se a terceira estrofe da música “Apesar de Você”:

*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 (Buarque, 1978)*

Nessa perspectiva, segundo Goldstein (2004), as rimas na terceira estrofe ocorrem de forma interpolada e emparelhada, pois acontecem a cada quatro versos e a cada dois versos. São rimas interpoladas “juro” e “escuro” e “desinventar” e “penar”, enquanto as emparelhadas são “momento” e “sofrimento”, “reprimido” e “contido” e “tristeza” e “fineza”. Também, essa estrofe possui versos órfãos de rimas, como no décimo e décimo primeiro verso.

Por outro lado, de acordo com Goldstein (2004), as rimas nessa estrofe são ricas e pobres, consideradas ricas “juro” e “escuro” por envolver um verbo e um substantivo. Ademais, as rimas “momento” e “sofrimento”, “reprimido” e “contido”, “tristeza” e “fineza” e “desinventar” e “penar” são pobres, pois combinam substantivos, adjetivos e verbos. Sob essa perspectiva, as rimas também são classificadas como consoantes, pois compartilham terminações semelhantes, como –ENTO, -EZA, -AR e –RO.

No que diz respeito ao Nível Lexical, conforme descrito por Goldstein (2004), a linguagem mantém-se coloquial e simples. Por outro lado, observa-se a presença de 11 substantivos, predominando os abstratos, refletindo nos sentimentos vivenciados naquele período. Há também 11 pronomes, divididos em determinante, indefinido, tratamento e possessivo enquanto possui 10 verbos, sendo a maioria de ação. Adicionalmente, encontra-se 5 preposições, 4 adjetivos, 3 conjunções e 2 artigos.

Quanto ao Nível Sintático, como analisado por Goldstein (2004), percebe-se que a terceira estrofe é escrita a partir de períodos curtos. Ademais, a presença de pontuações é limitada, existindo apenas 1 vírgula durante todos os versos. Pode-se dizer que essa ausência de vírgulas e pontos finais é justificada pela figura de linguagem gradação, que traz uma

sequência de ideias ao longo da estrofe. Além disso, o uso de conjunções também contribui para compensar essa ausência.

Em relação ao Nível Semântico, como mencionado por Goldstein (2004), percebe-se o uso da metáfora durante o trecho “Este samba no escuro”, onde o samba é utilizado para referir-se à ditadura militar, enquanto o escuro para dizer que os atos do regime autoritário eram escondidos da população. Também se nota uma metáfora em “Você que inventou a tristeza/Ora tenha a fineza/De desinventar”, pois o compositor usa a tristeza para substituir o termo ditadura militar, fazendo um apelo para que da mesma forma que ela foi criada, fosse extinguida.

Outrossim, a estrofe apresenta uma hipérbole em “Vou cobrar com juro, juro”, pois há um exagero, o autor indica que o preço que os militares terão de pagar deverá ser muito alto. Em relação a sonoridade, observa-se aliterações e assonâncias durante a estrofe, como pode-se ver nas rimas presentes durante os versos.

Diante dessas considerações, pode-se dizer que a estrofe inicia sugere que o momento do fim do sofrimento que as pessoas estavam vivenciando durante o regime militar haveria de passar e a população iria cobrar caro por isso. Além disso, no terceiro e quarto verso, o compositor caracteriza a censura dos militares perante o povo, demonstrando que a liberdade de expressão estava sendo reprimida e contida, como vimos nos capítulos anteriores a partir de Lima (2020), que retratou os inúmeros atos institucionais criados para a contenção da população, além do uso da violência para silenciar os opositores.

Ademais, ao final da estrofe, Chico Buarque faz um apelo para que os militares responsáveis pela criação desse regime autoritário tivessem o bom senso de encerrá-lo, permitindo que o país voltasse ao regime democrático que viviam anteriormente a ditadura militar. Além disso, pode-se dizer que há um tom de ameaça aos militares quando diz “Você vai pagar e é dobrado”, insinuando um aviso para o presidente Médici, afirmando que todas as atitudes tomadas por ele haveriam consequências.

Por outro lado, percebe-se que o compositor utilizou o substantivo abstrato “amor” para representar a repressão e a contenção. Pode-se dizer que foi mais uma tentativa do autor de convencer os militares de que a letra da música retratava um casal com uma relação conturbada, repleta de tristeza e sofrimento.

Dessa forma, observa-se a quarta estrofe da música “Apesar de Você”:

*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 (Buarque, 1978)*

Nessa perspectiva, conforme apontado por Goldstein (2004), as rimas acontecem de forma interpolada, cruzada e emparelhada, distribuindo-se a cada quatro, três e dois versos. São rimas interpoladas “dia” e “queria”, “ser” e “florescer” e “licença” e “pensa”. Enquanto isso, a cruzada acontece entre os termos “ser” e “ver”. Outrossim, as emparelhadas são compostas por “ver” e “florescer”, “amargar” e “raiar” e “rir” e “vir”. Além disso, o primeiro verso da estrofe é órfão de rima.

Outrossim, de acordo com Goldstein (2004), as rimas dessa estrofe são ricas e pobres. Por exemplo, “dia” e “queria” são consideradas ricas, pois trata-se de um verbo e um substantivo. Por outro lado, as rimas “ser”, “ver” e “florescer”, “amargar” e “raiar e “rir” e “vir”” são classificadas como pobres, uma vez que todas são formadas por verbos. Nesse sentido, as rimas também são consideradas consoantes e toantes, sendo “pensa” e “licença” denominadas toantes, tendo em vista que a rima ocorre pela vogal tônica “e”. Enquanto isso, todas as outras rimas são consoantes, pois possuem terminações iguais, como em –ER, -AR, -IR e –IA.

Em relação ao Nível Lexical, segundo Goldstein (2004), nota-se que a linguagem é coloquial e simples, da mesma forma que as estrofes anteriores. Por outro lado, observa-se a presença de 17 verbos, em sua maioria de ação, mas também com a possui verbos de ligação e auxiliares. Além disso, há a presença de 10 pronomes, distribuídos em pessoal, determinante, relativo, demonstrativo e tratamento, juntamente com 7 preposições, 5 substantivos, 4 advérbios, 3 artigos e 3 conjunções.

Quanto ao Nível Sintático, de acordo com Goldstein (2004), observa-se que a quarta estrofe é construída a partir de períodos curtos. Outrossim, há uma escassez de pontuações, havendo apenas um apóstrofo durante todos os versos. Pode-se dizer que essa ausência de

pontuação é compensada pelo uso de pronomes relativos e conjunções durante a construção dos versos.

Em relação ao Nível Semântico, conforme destacado por Goldstein (2004), percebe-se o uso da ironia ao longo de todo o trecho, principalmente quando se menciona “Amanhã há de ser/Outro dia” e “E eu vou morrer de rir/Que esse dia há de vir”. Essas expressões denotam sarcasmo em relação ao governo autoritário e ao futuro do país. Além disso, no último trecho citado, “E eu vou morrer de rir”, observa-se uma hipérbole, caracterizada por um exagero. O autor enfatiza que haveriam muitas gargalhadas com a queda do regime ditatorial.

Ademais, pode-se dizer que há o uso de metáfora em “Inda pago pra ver/O jardim florescer/Qual você não queria”, onde o autor utiliza o jardim para representar as mudanças que, apesar da vontade contrária dos militares, a democracia iria retornar. Outrossim, também se percebe uma antítese em “E eu vou morrer de rir” e “Você vai se amargar”, pois há um contraste entre dois estados emocionais.

Em relação à sonoridade, nota-se que durante a construção dos versos há algumas aproximações sonoras entre os termos. Pode-se dizer que há presença de aliterações e assonâncias, como observa-se no primeiro verso a proximidade da vogal “e” e no segundo verso com a vogal “a”, bem como nas rimas “licença” e “pensa”, “rir” e “vir”, entre outras proximidades sonoras presentes no texto.

Diante disso, o compositor inicia mais uma vez a estrofe com a esperança de que mudanças poderiam ocorrer em um futuro próximo. Além disso, nos versos seguintes, pode-se dizer que Chico Buarque utiliza um tom desafiador, utilizando a expressão “Inda pago pra ver”, sugerindo que custe o que custar, o cantor estava disposto a presenciar o país voltar a sua naturalidade, diante do regime democrático, sem o comando dos militares sobre a população que, conforme Ferreira e Gomes (2014), somente aconteceu em 1985.

Além disso, o compositor usa o sarcasmo nos trechos “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” para dizer que o Médici teria que testemunhar essa mudança, mesmo contra sua própria vontade, o que seria motivo de piadas e risos na sociedade. Ademais, ele finaliza a estrofe afirmando que o regime democrático retornaria para o país mais rapidamente do que Médici pudesse imaginar.

Por outro lado, pensando em um casal conturbado e abusivo, pode-se dizer que os militares acreditaram que o compositor retratou que apesar de resistência de uma das partes do casal, o momento de alegria e harmonia haveria de chegar naturalmente, sem a necessidade de implorar por esse momento.

Dessa forma, observa-se a quinta estrofe da música “Apesar de Você”:

*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 chorar
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente (Buarque, 1978)*

Nesse sentido, como mencionado por Goldstein (2004), as rimas acontecem de forma interpolada, cruzada e emparelhada, pois acontecem a cada quatro, três e dois versos. São rimas interpoladas “ser” e “renascer”, “dia” e “poesia” e “impunemente” e “frente”. Enquanto isso, a cruzada ocorre entre os termos “ser” e “ver”. Outrossim, as emparelhadas são “ver” e “renascer”, “explicar” e “chorar” e “abafar” e “cantar”. Além disso, o primeiro verso da estrofe não apresenta rima. Ademais, todas as rimas dessa estrofe são pobres, sendo construídas a partir de substantivos, verbos e advérbios. Nessa perspectiva, as rimas também são consideradas consoantes, pois todas apresentam a terminação semelhante, em –IA, –ER, –AR e –ENTE.

Em relação ao Nível Lexical, de acordo com Goldstein (2004), nota-se que a linguagem é coloquial e simples, da mesma forma que as estrofes anteriores. Também, nota-se a presença de 14 verbos, predominando os de ações, mas também com a inclusão de verbos de ligação e auxiliares. Além disso, observa-se 6 substantivos, distribuídos em abstratos e concretos, tendo em vista que os concretos são utilizados a partir de figuras de linguagem. Ainda mais, percebe-se 5 pronomes, divididos em pessoal, determinante, reflexivo e possessivo, 5 advérbios, 4 artigos, 3 preposições e 3 conjunções.

Quanto ao Nível Sintático, segundo Goldstein (2004), percebe-se que a quinta estrofe é construída a partir de períodos curtos. Ademais, essa estrofe não possui nenhuma pontuação durante o percorrer de todos os versos. Dessa forma, as ausências dessas pontuações podem ser justificadas pelo uso de conjunções e pronomes, bem como o fato da estrofe apresentar uma sequência de questionamentos.

Em relação ao Nível Semântico, conforme Goldstein (2004), observa-se o uso da ironia no decorrer da estrofe, em especial quando repete o trecho mencionado nas estrofes anteriores

“Amanhã há de ser/Outro dia, indicando que apesar de alguém, algo bom irá acontecer, independe dos esforços para que não aconteça.

Ademais, pode-se observar a presença de metáfora em “A manhã renascer/E esbanjar poesia”, pois Chico Buarque faz uma relação entre a manhã e a sociedade, a qual voltaria, em um momento breve, a ter liberdade de expressão, podendo expressar-se livremente, sem o medo da perseguição e da censura que, conforme Ferreira e Gomes (2014), foram os pilares que predominaram durante o regime ditatorial. Outrossim, nota-se a presença da personificação quando o compositor diz “Vendo o céu chorar” e “A manhã renascer/E esbanjar poesia”, onde o autor utiliza o verbo chorar para descrever uma ação do substantivo céu, bem como o verbo renascer e esbanjar para o termo manhã, ações que são consideradas humanas.

Em relação a sonoridade, percebe-se que ocorrem algumas aproximações nos sons de vogais e consoantes, como pode-se observar o som da vogal “e” e a consoante “r” durante todo o quarto verso. Outro exemplo disso, é o som da vogal “e” no nono verso. Essas aproximações ocorrem durante diversos momentos da estrofe.

Dessa forma, em relação ao significado da música, o cantor inicia a estrofe repetindo o refrão, o qual representa uma esperança de que o mal momento irá passar para que um novo recomeço possa surgir. Por outro lado, nos versos seguintes, Chico Buarque desafia novamente o presidente Médici, alegando que ele terá que assistir o retorno da democracia, onde o povo poderia viver com liberdade de expressão, sem receio de que algo pudesse acontecer, como a tortura, a prisão ou até mesmo o assassinato, casos que, conforme Lima (2020), aconteciam com aqueles que discordavam do regime militar.

Depois, o compositor questiona qual será a justificativa daqueles que apoiaram o regime militar após o retorno do regime democrático, refletindo sobre qual seria a reação e as ações que seriam tomadas pelos militares. Por fim, finaliza a estrofe introduzindo outro questionamento, agora, confrontando como iriam calar a população sem possuir a censura como uma arma de defesa, umas das principais ferramentas utilizadas pelos militares, segundo Ferreira e Gomes (2014).

Outrossim, apesar da música carregar um duplo sentido, pode-se dizer que essa estrofe não traz nenhuma menção específica a um casal, mas que devido as construções anteriores, pode-se haver a possibilidade de os militares terem acreditado que esse trecho se referia que uma das partes do casal não iria conseguir impedir que a harmonia entre eles voltasse a acontecer.

Dessa forma, observa-se a sexta e última estrofe da música “Apesar de Você”:

*Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
Etc. e tal.*

Desse modo, conforme Goldstein (2004), a última estrofe apresenta apenas uma rima, sendo ela denominada como emparelhada, pois acontece em dois versos seguidos, como percebe-se nos termos “mal” e “tal”, presentes no quarto e quinto verso. Nesse sentido, a rima é caracterizada como rica, pois é formada por um substantivo e um pronome. Além disso, é uma rima consoante, terminada em –AL. Por outro lado, os três primeiros versos não apresentam nenhuma rima.

Em relação ao Nível Lexical, de acordo com Goldstein (2004), nota-se que a linguagem é coloquial e simples, da mesma forma que as estrofes anteriores. Ademais, observa-se a presença de 5 pronomes, divididos em tratamento, reflexivo e indefinido, 5 advérbios, sendo de tempo, modo, inclusão e concessão. Além disso, há a presença de 4 verbos, tanto de ação quanto de ligação e auxiliares, 2 preposições e apenas 1 conjunção e 1 substantivo.

Quanto ao Nível Sintático, observa-se que a quarta estrofe é composta a partir de períodos curtos. Outrossim, a estrofe possui dois pontos finais, um para indiciar a abreviação do termo “etcetera” e outro para decretar o fim da estrofe e a letra da música. Nesse sentido, pode-se dizer que não existe uma ausência de pontuação nesse trecho.

Em relação ao Nível Semântico, segundo Goldstein (2004), não é perceptível figuras de linguagem além de algumas aproximações sonoras, denominadas aliteração e assonância. Dessa forma, observa-se que no primeiro verso há uma aproximação entre as vogais “a” e “e”. Ainda, na segunda estrofe percebe-se a proximidade entre a vogal “a”, bem como o som da consoante “l” no quarto e quinto verso, dentre outras aproximações que são perceptíveis no decorrer da estrofe.

Nesse sentido, o cantor inicia a canção repetindo o refrão que predominou na maioria das estrofes anteriores, dizendo “Apesar de você/Amanhã há de ser/Outro dia”, dando ênfase que o recomeço estava chegando. Além disso, utiliza um tom desafiador novamente para encerrar a música no trecho “Você vai se dar mal”, onde pode-se dizer que o resultado da ditadura militar não seria positivo para aqueles que colocaram o regime militar em funcionamento, em especial, ao presidente Médici. Por outro lado, para alguns, a última

estrofe estava apenas dizendo que uma das partes do casal iria se dar mal, que apesar de sua braveza, um dia melhor estava a chegar.

Portanto, conforme McGill e Pimentel (2021), essa música foi aprovada pelo regime militar devido o cantor ter justificado que essa letra de música se referia a uma mulher mandona que não aceitava o diálogo para resolver os problemas do casal. Todavia, o cantor explica que essa música sempre foi sobre o regime autoritário que assolava o país, o que foi percebido pela população quando lançada e tornou-se um dos principais hinos de resistência da ditadura militar.

Dessa forma, de acordo com McGill e Pimentel (2020), somente após as pessoas de oposição ao regime militar começarem a utilizar a música em seus movimentos que os militares perceberam a real intenção de Chico Buarque e proibiram a música no país. Pode-se dizer que além da justificativa do cantor, o uso de inúmeras figuras de linguagens e a predominância de verbos ao invés de substantivos, contribuíram para que os censores não percebessem a real mensagem dentro da letra da música.

3.4 ACORDA AMOR

A canção “Acorda Amor”⁸, de acordo com McGill e Pimentel (2021), foi composta por Chico Buarque, mas lançada em 1974 sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide. O motivo para esse pseudônimo deve-se ao fato de que o nome verdadeiro do cantor era bastante conhecido entre os militares pelas suas críticas ao regime militar. Dessa forma, qualquer trabalho escrito por Chico recebia uma grande investigação militar e, na maioria das vezes, sofria com a censura. Dessa forma, com o uso de um nome desconhecido, os cuidados dos militares foram menores, não havendo uma investigação minuciosa na letra da música, levando a aprovação da canção, mesmo com mensagens subliminares que criticavam o regime autoritário que assombrava o país.

Dessa forma, inicia-se a interpretação da letra da música pelo título “Acorda Amor”, que é formado pelo verbo “acorda” na terceira pessoa do singular do presente do modo imperativo, expressando um pedido ou uma ordem para que alguém se acorde. Esse alguém pode se referir a esposa ou, diante do contexto de ditadura militar, a nação brasileira. O segundo termo do título é um substantivo abstrato, o termo “amor”, um sentimento que possuímos por aqueles que gostamos. Além disso, apesar da ausência de vírgula, é possível

⁸ Anexo H.

considerar que o substantivo tenha a função de um vocativo, pois o cantor faz um chamado para alguém acordar.

Ademais, a estrutura da letra da música é organizada em cinco estrofes e trinta e três versos, sendo construídas a partir de uma oitava, uma nona, duas quintilhas e uma sextilhas, compostas de oito, nove, cinco e seis versos, respectivamente. Outrossim, os versos não seguem um padrão na métrica, pois variam entre duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, doze e treze sílabas poéticas, o que, de acordo com Goldstein (2004), são chamados de assimétricos. Desse modo, assim como em “Apesar de Você”, é possível considerar que a construção da letra da música está representando a irregularidade que assombrava o país durante o período de sua composição.

Nesse sentido, observa-se a primeira estrofe da música “Acorda Amor”:

*Acorda, amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão, que aflição
Era a dura, numa muito escura viatura
Minha nossa santa criatura
Chame, chame, chame lá
Chame, chame o ladrão, chame o ladrão (Buarque, 1974)*

Dessa forma, de acordo com Goldstein (2004), as rimas da primeira estrofe são denominadas mistas, pois não seguem um esquema fixo e acontecem a cada dois ou cinco versos, como pode-se observar em “agora” e “fora”, “viatura” e “criatura” e “aflição” e “ladrão”, respectivamente. Ademais, o primeiro e o sétimo versos não apresentam rimas. Ainda, conforme Goldstein (2004), as rimas existentes nessa primeira estrofe são consideradas pobres, pois todas pertencem à mesma classe gramatical, sendo combinações de advérbios e substantivos. Nessa perspectiva, as rimas também são consideradas consoantes, pois possuem terminações semelhantes, como –ORA, - ATURA e –ÃO.

Em relação ao Nível Lexical, conforme Goldstein (2004), nota-se que a linguagem é coloquial e simples. Por outro lado, observa-se durante a construção da estrofe a presença de 12 verbos, quase todos de ação, mas também possui a presença de um verbo de ligação. Além disso, há 10 substantivos, a maioria concretos, o que torna essa música mais explícita que “Apesar de Você”. Ainda, existem 5 advérbios, divididos em lugar, tempo e intensidade, 2 pronomes, sendo pessoal e possessivo, 2 conjunções, 2 preposições, 2 adjetivos e 1 interjeição.

Quanto ao Nível Sintático, como mencionado por Goldstein (2004), é possível observar que a primeira estrofe é construída a partir de períodos curtos. Por outro lado, em relação à pontuação, a estrofe apresenta o uso de seis vírgulas no decorrer dos versos. Ainda

assim, o compositor também utiliza algumas conjunções durante a estrofe, podendo-se dizer que não há uma ausência de pontuação.

Em relação ao Nível Semântico, de acordo com Goldstein (2004), percebe-se o uso de metáfora no trecho “Era a dura”, pois pode-se dizer que o compositor utilizou metaforicamente a aproximação sonora para, na verdade, referir-se a ditadura. Além disso, nota-se uma hipérbole em “Minha nossa santa criatura”, havendo um exagero para dar ênfase a surpresa do cantor.

Também, pode-se dizer que os dois últimos versos possuem uma anáfora devido a repetição do termo “chame”. Ademais, em relação a sonoridade, é notável algumas aliterações e assonâncias, como pode-se ver no primeiro verso a repetição do som da vogal “a” e da vogal “o”, no quarto verso o som da consoante “t”, nos dois últimos versos o som das consoantes “ch” e das vogais “a”, “e” e “o”, entre diversas outras.

Nessa análise, quanto ao significado da estrofe, percebe-se que o autor inicia com um apelo a sociedade brasileira, solicitando que ela desperte, pois ele teve um sonho perturbador. No desenrolar da estrofe, descreve-se esse pesadelo como a chegada de pessoas à sua casa, batendo no portão. Sendo assim, quando o compositor emprega as expressões "Era a dura" e "escura viatura", sugere-se que essas figuras sejam policiais ligados à ditadura militar, onde, conforme Ferreira e Gomes (2014), o clima de repressão e medo eram algumas das características desse período histórico. Dessa forma, o compositor conclui a estrofe chamando o ladrão, insinuando que se houvesse algum intruso na residência, não era ele que lá estava.

Nesse sentido, observa-se a segunda estrofe da música “Acorda Amor”:

*Acorda, amor
 Não é mais pesadelo nada
 Tem gente já no vão de escada
 Fazendo confusão, que aflição
 São os homens
 E eu aqui parado de pijama
 Eu não gosto de passar vexame
 Chame, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão (Buarque, 1974)*

Desse modo, conforme Goldstein (2004), as rimas dessa estrofe também são denominadas mistas, pois também não seguem um esquema fixo e ocorrem a cada dois e seis versos, como pode-se observar em “nada” e “escada”, “vexame” e “chame” e “aflição” e “ladrão”, respectivamente. Por outro lado, o primeiro, o quinto e o sexto versos não apresentam rimas durante a construção da estrofe. Além disso, como mencionado por Goldstein (2004), as rimas dessa estrofe se classificam em ricas e pobres, sendo ricas

“vexame” e “chame”, pois, são termos de classificações gramaticas distintas, sendo um substantivo e um verbo. Nesse sentido, as outras rimas são pobres e pertencem a uma combinação de substantivos. Outrossim, as rimas são denominas consoantes, pois todas possuem terminações iguais, sendo terminadas em –ADA, -ÃO e –AME.

Em relação ao Nível Lexical, de acordo com Goldstein (2004), percebe-se que a linguagem utilizada é coloquial e simples. Além disso, a estrofe possui 13 verbos, predominando os de ação, mas havendo também verbos de ligação. Ademais, possui 12 substantivos, a maioria concretos, mas também com diversos abstratos relacionados a emoções, podendo-se dizer que o compositor queria expressar como se sentia diante do regime militar. Ainda, a estrofe tem 6 advérbios, classificados em negação, tempo e intensidade, 4 artigos, 2 conjunções e 2 pronomes pessoais.

Quanto ao Nível Sintático, como mencionado por Goldstein (2004), observa-se que o compositor fez uso de períodos curtos. Além disso, em relação a pontuação, utilizou cinco vírgulas, bem como utilizou conjunções para substituir pontuação em determinados momentos da estrofe, podendo-se chegar à conclusão que essa estrofe possui pontuações suficientes.

Em relação ao Nível Semântico, conforme Goldstein (2004), é possível encontrar uma hipérbole em “Não é mais pesadelo nada”, pois há uma ênfase que o pesadelo agora se tornou realidade. Também se percebe uma metáfora no trecho “E eu aqui parado de pijama”, dando a entender que o compositor se refere a um momento de vulnerabilidade e despreparo diante da situação.

Além disso, nota-se que os dois últimos versos são semelhantes aos da primeira estrofe, havendo a mesma ironia e anáfora citadas anteriormente. Outrossim, em relação a sonoridade, há algumas aliterações e assonâncias, como pode-se observar no segundo verso o som da vogal “a”, no terceiro verso o som da consoante “t”, no quarto verso o som da consoante “f”, dentre outras.

Nessa perspectiva, em relação ao significado presente na estrofe, pode-se dizer o sonho que o autor teve na primeira estrofe tornou-se realidade. Nesse sentido, o sonho em que policiais ligados à ditadura militar estavam invadindo sua casa, agora estava acontecendo de fato. Ademais, quando o autor diz que está apenas de pijama, o cantor estaria referindo-se que os policiais chegaram em sua casa durante a noite, momento do dia em que as pessoas estão mais confortáveis e vestidas de modo informal. De acordo com McGill e Pimentel (2021), durante o regime militar, era comum que policiais parassem suas viaturas em frente à casa de artistas com o intuito de intimidar aqueles que usavam sua influência para criticar as práticas exercidas pelos militares durante esse período. Além do mais, essa tática dos militares ocorria

apenas durante a madrugada, distante do olhar do restante da população, com o objetivo de permanecer oculto e evitar protestos ou intervenções externas.

Nesse sentido, observa-se a terceira estrofe da música “Acorda Amor”:

*Se eu demorar uns meses
Convém, às vezes, você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo
E pode me esquecer (Buarque, 1974)*

Nesse sentido, de acordo com Goldstein (2004), as rimas dessa estrofe são denominadas emparelhadas e interpoladas, pois acontecem a cada dois e quatro versos, como pode-se ver em “vindo” e “domingo” e “sofrer” e “esquecer”. Ademais, o primeiro verso dessa estrofe não possui nenhuma rima. Ainda, pode-se dizer que as rimas são ricas e pobres, sendo ricas “vindo” e “domingo”, pois é uma combinação de verbo e substantivo, enquanto “sofrer” e “esquecer” são pobres, pois ocorre uma combinação de verbos. Por outro lado, percebe-se que a rima dos verbos é consoante, pois terminam em –ER. Todavia, a rima do substantivo e do verbo é denominada tônica, pois a rima acontece pela vogal “i” presente em ambas as palavras.

Em relação ao Nível Lexical, conforme Goldstein (2004) observa-se que a linguagem utilizada se mantém coloquial e simples. Ademais, a construção da estrofe possui 7 verbos, predominando os de ação, 5 substantivos, a maioria referindo-se a tempo. Adicionalmente, há 4 artigos, 4 pronomes, distribuídos em pessoal e tratamento, 3 conjunções, 3 preposições e dois advérbios, divididos em tempo e negação.

Quanto ao Nível Sintático, de acordo com Goldstein (2004), percebe-se que todos os períodos da estrofe são curtos, não havendo nenhum longo. Ademais, em relação a pontuação, o compositor utilizou apenas duas vírgulas durante os cinco versos. Entretanto, a pouca pontuação é compensada pelas conjunções “e” e “mas”.

Em relação ao Nível Semântico, como mencionado por Goldstein (2004), pode-se ver uma metáfora no trecho “Ponha a roupa de domingo/E pode me esquecer”, pois o cantor está dizendo que caso ele não volte após ser levado pelos militares, a sociedade deveria esquecê-lo e dar continuidade a sua vida. Além disso, com relação a sonoridade, a estrofe apresenta algumas aliterações e assonâncias, como o som da consoante “s” no primeiro verso, o som da vogal “e” no segundo verso, o som da vogal “o” no terceiro verso, entre outras.

Nessa análise, quanto ao significado da estrofe, pode-se dizer que o autor descreve uma situação em que os policiais que invadiram sua casa, levaram-o preso. Dessa forma, McGill

e Pimentel (2021) descrevem que diversos artistas foram presos devido às suas manifestações artísticas e pelos seus posicionamentos políticos nesse período. Em específico, Chico Buarque, compositor desta música, foi preso dentro de sua própria casa porque participou da Passeata dos Cem Mil em defesa do retorno da democracia. Depois, o autor faz um pedido a sociedade durante a estrofe, pedindo que se ele não voltasse logo, ela deveria seguir o ritmo. Afinal, é importante ressaltar que, conforme Lima (2020), as pessoas que eram prisioneiras durante o regime militar eram comumente torturadas e, em diversas situações, tornavam-se vítimas fatais dos militares, sendo que muitas vezes esses corpos eram ocultados.

Nesse sentido, observa-se a quarta estrofe da música “Acorda Amor”:

*Acorda, amor
Que o bicho é brabo e não sossega
Se você corre, o bicho pega
Se fica não sei não
Atenção! (Buarque, 1974)*

Nessa perspectiva, conforme Goldstein (2004), as rimas dessa estrofe acontecem de forma emparelhada, sendo a cada dois versos, como observa-se em “sossega” e “pega” e “não” e “atenção”. Entretanto, há uma exceção no primeiro verso, pois não rima com nenhum outro. Ainda, as rimas também são denominadas pobres e ricas, sendo “sossega” e “pega” verbos, enquanto “não” e “atenção” é uma combinação de classes gramaticas distintas, um advérbio e um substantivo. Além disso, as rimas são consoantes, terminadas em –EGA e –ÃO.

Em relação ao Nível Lexical, como mencionado por Goldstein (2004), nota-se que a linguagem usada é coloquial e simples. Outrossim, a estrofe é construída a partir de 7 verbos, a maioria de ação, mas também com o uso de verbos de ligação. Além disso, possui 4 substantivos, 4 conjunções, 3 advérbios de negação, 2 artigos, 1 adjetivo e 1 pronome de tratamento.

Quanto ao Nível Sintático, de acordo com Goldstein (2004), observa-se que todos os períodos da estrofe são curtos. Durante os cinco versos, o cantor fez uso de duas vírgulas e um ponto de exclamação, não havendo ausência de pontuação nessa estrofe.

Em relação ao Nível Semântico, conforme Goldstein (2004), pode-se dizer que há uma metáfora no trecho “Que o bicho é brabo e não sossega/Se você corre, o bicho pega”, pois, o compositor se refere a ditadura militar através do termo “bicho”. Além disso, o mesmo trecho apresenta uma personificação, pois coloca uma característica humana ao bicho, como pode-se ver no termo “brabo”.

Ademais, a estrofe possui algumas aliterações e assonâncias, como observa-se no segundo verso a repetição do som da vogal “o” e da consoante “b”, da vogal “e” e “o” no terceiro verso, da consoante “s” e das vogais “e”, “i” e “a” no quarto verso, dentre outras semelhanças sonoras.

Nessa perspectiva, em relação ao significado dessa estrofe, pode-se dizer que o autor faz um apelo à população, pedindo que eles acordem de imediato, afirmando que as pessoas precisavam se atentar às práticas militares para que não fossem surpreendidas. No trecho “se você corre o bicho pega”, pode-se dizer que o autor está fazendo um pedido àqueles que estão omissos em relação ao regime militar, informando que se continuarem dessa forma, em algum momento eles também teriam consequências. Um exemplo disso, de acordo com Lima (2020), pode-se falar sobre a cassação do mandato de Carlos Lacerda, que era um apoiador afincado da ditadura militar e que foi cassado pelos próprios militares que ele deu suporte para a realização da tomada do poder que estava nas mãos de João Goulart. Ou seja, pode-se dizer que ninguém estava salvo ou imune das práticas militares exercidas durante o regime militar.

Nesse sentido, observa-se a quinta e última estrofe da música “Acorda Amor”:

*Não demora
Dia desses chega a sua hora
Não discuta à toa, não reclame
Chame, chame lá, chame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
Não esqueça a escova, o sabonete e o violão (Buarque, 1974)*

Sendo assim, conforme Goldstein (2004), as rimas dessa estrofe acontecem de forma emparelhada, sendo a cada dois versos, como pode-se notar em “demora” e “hora”, “reclame” e “chame” e “ladrão” e “violão”. Ademais, a primeira rima se caracteriza como rica, pois é uma junção de um advérbio e um substantivo, enquanto as outras são pobres, sendo uma combinação de verbos e substantivos. Ainda assim, pode-se dizer que as rimas são consoantes, terminadas em –ORA, –AME e –ÃO.

Em relação ao Nível Lexical, como mencionado por Goldstein (2004), observa-se que a linguagem usada é coloquial e simples. Além disso, a estrofe é construída a partir de 12 verbos, sendo todos eles de ação, 6 substantivos concretos, 6 advérbios, classificados em negação, lugar e modo, 6 artigos, 2 pronomes, divididos em possessivo e demonstrativo e 1 preposição.

Quanto ao Nível Sintático, de acordo com Goldstein (2004), observa-se que todos os períodos da estrofe são curtos. Outrossim, o autor faz uso de sete vírgulas no decorrer da estrofe composta por seis versos, não havendo sinais de ausência de pontuação.

Em relação ao Nível Semântico, conforme Goldstein (2004), percebe-se que os dois últimos versos são semelhantes com os da primeira e segunda estrofe, havendo a mesma anáfora e a mesma ironia. Além disso, no trecho “Não esqueça a escova, o sabonete e o violão”, há uma gradação, pois apresenta uma sequência de ideais.

Também, nota-se aliterações e assonâncias durante toda a construção da estrofe, como pode-se observar o som das vogais “a” e “o” no primeiro verso, o som das consoantes “ch”, “m” e “l” no quarto e quinto versos, o som das vogais “a”, “o” e “e” no último verso, dentre outras.

Nessa análise, quanto ao significado da estrofe, percebe-se que o compositor afronta a parcela da população que está omissa diante das atitudes que violaram os direitos da população brasileira. Chico Buarque finaliza a música dizendo que, cedo ou tarde, todos sofreriam as consequências do regime militar, afirmando que isso não demoraria e que aqueles que não lutaram pelo retorno da democracia não poderiam reclamar. Pode-se dizer que essa afirmação é uma crítica a convivência de parte da sociedade diante de todas as atrocidades cometidas durante o regime militar.

Dessa forma, entende-se que a música “Acorda Amor” é um apelo para que a população reagisse contra o regime militar e lutassem pela derrubada do poder dos militares e o retorno do regime democrático. Além disso, percebe-se que essa música é mais explícita que “Apesar de Você”, mas como citado por McGill e Pimentel (2021), o fato de tratar-se de uma música submetida aos censores com um pseudônimo e haviam poucos funcionários para avaliar tantas letras de música, pode-se dizer que não houve devida atenção ao significado por tratar-se de um nome desconhecido e, por isso, foi aprovada pela censura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho monográfico teve como objetivo primordial resgatar as memórias relacionadas à Música Popular Brasileira como instrumento de denúncia durante os anos de ditadura militar, focando especificamente em analisar a estética e os recursos linguísticos empregados nas músicas “Apesar de Você” e “Acorda Amor”, compostas por Chico Buarque durante o regime militar. Com base nas informações encontradas durante o estudo e desenvolvimento da pesquisa, pode-se dizer que o objetivo foi alcançado mediante um estudo aprofundado das obras e do contexto histórico.

A partir de um extenso levantamento bibliográfico, foi possível observar a transição do Brasil de um regime democrático para um regime militar que perdurou por 21 anos, delineando uma linha do tempo que abrangeu o período de 1961 a 1985, iniciando-se na posse de Jânio Quadros e João Goulart à presidência da República até o retorno do regime democrático. Nesse sentido, tornou-se notório o controle exercido pelos militares sobre as produções artísticas no país, especialmente por meio de diversos atos institucionais, sendo o principal, o Ato Institucional 5, que reprimia qualquer manifestação artística contrária aos pensamentos do regime militar. Este controle visava projetar uma imagem de perfeição do Brasil para o mundo, ocultando os problemas sociais existentes, como racismo, machismo, homossexualidade, adultério, drogas, desigualdade social, dentre outras temáticas consideradas polêmicas na época.

Dessa forma, qualquer música escrita no Brasil precisou ser submetida à análise de funcionários da censura que, por um bom tempo não possuíam conhecimentos adequados para essa tarefa, bem como não havia trabalhadores suficientes para realizar essa análise com eficiência. Todavia, quando alguma crítica ao Brasil ou ao regime militar era encontrada, as músicas eram proibidas de ser lançadas e circuladas na sociedade. Desse modo, em um segundo momento da pesquisa, percebeu-se a necessidade dos artistas encontrarem estratégias para passarem ilesos pelos militares.

Sendo assim, encontrou-se durante o levantamento bibliográfico que os compositores passaram a empregar o uso de inúmeras figuras de linguagem durante a escrita das letras de músicas, trazendo um duplo sentido para suas composições, bem como o uso de pseudônimos para lançá-las, como observou-se nas músicas “Apesar de Você” e “Acorda Amor”, canções produzidas de forma implícita, a partir do uso de metáforas, sendo a primeira ligada a um casal em um relacionamento abusivo e a segunda referindo-se ao povo como sua amada esposa.

Assim, evidencia-se que os compositores passaram a explorar uma variedade de recursos linguísticos em suas letras de música, conferindo-lhes múltiplos significados e uma linguagem metafórica que permitia uma interpretação mais ampla, enganando os censores e conseguindo a autorização para lançar suas músicas, abordando questões sociais e denúncias contra o regime autoritário que assolava o país, fazendo com que a mensagem chegasse até o povo.

Estes resultados são significativos tanto no âmbito social quanto acadêmico. Dessa forma, socialmente, o presente trabalho promoveu a retomada do debate e a preservação das memórias dos acontecimentos emblemáticos ocorridos durante o período ditatorial no Brasil. Ao instigar a reflexão e a disseminação do conhecimento sobre essa temática, ele visou prevenir possíveis retrocessos na sociedade, alertando para o perigo quando a democracia é ameaçada.

Além disso, no aspecto social, destacou-se a importância da preservação da memória histórica como um instrumento importante para a construção de uma sociedade mais consciente e justa. Ao resgatar e analisar os eventos marcantes do período ditatorial, este trabalho contribui para a compreensão dos traumas daqueles que vivenciaram o regime militar, da resistência e das lutas pela democracia, fortalecendo e promovendo a valorização dos direitos humanos e da liberdade de expressão.

No campo acadêmico, a pesquisa amplia o conhecimento sobre as práticas e estratégias adotadas pelas autoridades militares durante o regime ditatorial e, também, estimula o desenvolvimento do pensamento crítico e da análise histórica. Ao investigar as peculiaridades das políticas de censura e repressão, este estudo oferece detalhes valiosos para a compreensão dos processos de resistência e das dinâmicas sociais da época.

Nesse sentido, ao documentar as violações dos direitos humanos e as restrições à liberdade de expressão que a sociedade sofreu na época, este trabalho contribui para a construção de uma narrativa histórica que reconhece e confronta os desafios enfrentados pela sociedade brasileira durante este período histórico e recente.

Sendo assim, é importante ressaltar que este estudo além de realizar uma análise histórica, também observa o papel da cultura e da arte, especialmente da música, como instrumento de resistência, expressão e denúncia durante os anos de ditadura militar. Ao examinar o impacto da censura e perseguição política na música brasileira, este trabalho contribui para uma compreensão mais profunda das interações entre arte, política e sociedade, enriquecendo o debate acadêmico e cultural sobre o legado do regime militar no Brasil.

No que diz respeito às limitações deste estudo, é fundamental destacar que o tempo disponível para a condução da pesquisa e escrita do trabalho representou um fator significativo. Nessa perspectiva, esta restrição de tempo limitou a possibilidade de buscar e incluir uma variedade mais ampla de autores e fontes que abordam a temática em questão. Como resultado, pode ter havido uma falta de diversidade teórica, o que poderia ter enriquecido ainda mais a análise e fortalecido as conclusões do estudo.

Além disso, essa pesquisa se restringiu a uma pesquisa bibliográfica, fundamentada em livros, artigos científicos, sites e teses. Sendo assim, não houve uma pesquisa de campo, que envolveria entrevistas ou grupos focais para ouvir pessoas que vivenciaram diretamente este momento histórico que assolou o Brasil, o que poderia ter fornecido informações mais detalhadas sobre este assunto e enriquecido o trabalho. Essa limitação também é consequência do tempo de pesquisa, pois para uma pesquisa de campo envolvendo seres humanos é necessário levar em consideração as questões práticas e éticas que são envolvidas ao referir-se a outras pessoas.

Por fim, tendo em vista que o assunto não foi esgotado neste trabalho monográfico, recomenda-se uma análise comparativa de diferentes gêneros musicais, não se limitando apenas a Música Popular Brasileira, mas também englobando os demais, para uma compreensão maior de como a música foi afetada no país durante o regime militar. Além disso, seria interessante investigar, a partir de entrevistas, como era a receptividade da população diante das músicas de protesto lançadas naquela época e como foi mudando no decorrer dos anos do funcionamento do regime militar.

REFERÊNCIAS

APESAR DE. In: Dicionário, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/apesar-de/>>. Acesso em: 22 de abr. 2024.

BANDEIRA, Luis Alberto Moniz. **O Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)**. 8. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BERNARDO, Cláudio José et al. **A MPB como recipiente de protestos contra a ditadura militar: as metáforas, carregadas de vozes contra o regime autoritário**. Rio de Janeiro, 2007.

BRASIL. **Decreto n. 1331-A de 17 de fevereiro de 1854 do Ministério do Império**. Aprova o Regulamento para a reforma do ensino primário e secundário do Município da Corte. Coleção das Leis do Império do Brasil de 1854 – Tomo XVII. Parte II. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1854, p. 45-69.

BRASIL. **Ministério dos Povos Indígenas**. Cultura: a música nas tradições indígenas. [Brasília]: Ministério dos Povos Indígenas, 04 nov. 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/cultura-a-musica-nas-tradicoes-indigenas>>. Acesso em: 02 abr. 2024.

BUARQUE, Chico. **Acorda Amor**. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. 1974. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/1WLMdv4iF7ZSH3TLSh6c7p>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

BUARQUE, Chico. **Apesar de Você**. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. 1978. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/2GAFZG9Z7UGS1iMm4Idnrn>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

COUTTO, Francisco Pedro do. Dez capitais são pela reforma agrária. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 set. 1963. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=43299>. Acesso em: 20 mar. 2024.

FRAZÃO, Dilva. Biografia de Chico Buarque de Holanda. **Ebiografia**, 2024. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/chico_buarque/>. Acesso em: 17 abr. 2024.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FONSECA, Sônia Maria. A Hegemonia Jesuítica (1549-1759). **HISTEDBR**, Campinas, 2006. Disponível em: <<https://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos/a-hegemonia-jesuistica-1549-1759>>. Acesso em: 03 abr. 2024.

Frevo e Frevos. Instituto Brincante, 2022. Disponível em: <<https://institutobrincante.org.br/frevo-e-frevos/>>. Acesso em: 03 de abr. 2024.

GALÍIA, Zé. **Síntese Histórica da Música Popular Brasileira**. 2017.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª.ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

LACERDA: só comunistas apóiam a política externa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 ago. 1961. Disponível em:

<https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=21302>.

Acesso em: 15 mar. 2024.

LIMA, Luiz Octavio de. **Os anos de chumbo**: a militância, a repressão e a cultura de um tempo que definiu o destino do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.

Linha do Tempo da Música Brasileira. **Música Brasilis**, 2009. Disponível em:

<<https://musicabrasilis.org.br/timeline/web/>>. Acesso em: 03 de abr. 202

MAFRA, Jean. Discos, canções, histórias - ep 01 - série história da MPB, abril cultural (parte um). Youtube, 22 de fev. 2021. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=gZmMNYZc5L8&t=391s>>. Acesso em: 03 de abr. 2024.

MCGILL, Zé; PIMENTEL, João. **Mordaca**: histórias de música e censura em tempos autoritários. 1.ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021.

MEDEIROS, Carolina Mary. Censura Política à Música Popular Brasileira: As ações da censura na ditadura civil-militar à MPB. **Revista Encontros**, v.13, n. 25, p. 26-44, 2015.

MONTEIRO, José Fernando. Jesuítas e Indígenas: catequização, musicalização e aculturação na América Portuguesa. **Música Brasilis**, 2022. Disponível em:

<<https://musicabrasilis.org.br/temas/jesuítas-e-indigenas-catequizacao-musicalizacao-e-aculturacao-na-america-portuguesa>>. Acesso em: 03 de abr. 2024.

O pai do samba: O Lundu. A História da MPB. 2014. **Instituto Cultural Cravo Albin**.

Disponível em: <<https://institutocravoalbin.com.br/o-pai-do-samba-o-lundu/#:~:text=Como%20dan%C3%A7a%2C%20a%20coreografia%20do,e%20da%20mulher%20na%20dan%C3%A7a>>.

Acesso em: 03 de abr. 2024.

PAIXÃO, Cristiano. **Entre regra e exceção**: normas constitucionais e atos institucionais na ditadura militar brasileira (1964-1985). *História do Direito*, v. 1, n. 1, p. 227-241, 2020.

PONTES, Márcio Miranda. Bossa Nova. SABRA, 2019. Disponível em:

<<https://www.sabra.org.br/site/bossa-nova/>>. Acesso em: 03 de abr. 2024.

Quero ver isso de Maxixe! Das origens na Cidade Nova à internacionalização do maxixe.

Música Brasilis, 2009. Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/temas/quero-ver-isso-de-maxixe-das-origens-na-cidade-nova-internacionalizacao-do-maxixe>>. Acesso em: 03 de abr. 2024.

RÊGO, Andréia Oliveira. **A eleição de 1978**: uma revisão bibliográfica de propaganda política sobre a eleição do general de exército João Baptista de Oliveira Figueiredo. Dissertação (Mestrado em Processo Comunicacionais) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2011.

SALDANHA, Rafael Machado. **Estudando a MPB**: reflexões sobre a MPB, nova MPI que o público entende por isso. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008.

TANCREDI, Silvia. Chico Buarque. **Brasil Escola**, 2021. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/biografia/chico-buarque.htm>>. Acesso em: 17 de abr. 2024.

ANEXOS

ANEXO A – MARCHA FAMÍLIA DEUS COM LIBERDADE



Fonte: Agência O Globo (1964).

ANEXO B – INTERVENÇÃO DOS MILITARES



Fonte: Correio da Manhã (1964).

ANEXO C – MANIFESTAÇÃO NA PRAÇA DA SÉ



Fonte: Colzani (2024)

ANEXO D – MANIFESTAÇÃO APÓS A MORTE DE EDSON LUÍS



Fonte: União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (2019)

ANEXO E – DIRETAS JÁ!



Fonte: Domingues [s.d].

ANEXO F – FESTIVAIS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA



Fonte: Música Brasilis [s.d].

ANEXO G – LETRA DA MÚSICA “APESAR DE VOCÊ”

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar

Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
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.

Fonte: Buarque (1978)

ANEXO H – LETRA DA MÚSICA “ACORDA AMOR”

Acorda, amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão, que aflição
Era a dura, numa muito escura viatura
Minha nossa santa criatura
Chame, chame, chame lá
Chame, chame o ladrão, chame o ladrão

Acorda, amor
Não é mais pesadelo nada
Tem gente já no vão de escada
Fazendo confusão, que aflição
São os homens
E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame
Chame, chame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão

Se eu demorar uns meses
Convém, às vezes, você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo
E pode me esquecer

Acorda, amor
Que o bicho é brabo e não sossega
Se você corre, o bicho pega
Se fica não sei não
Atenção!

Não demora
Dia desses chega a sua hora
Não discuta à toa, não reclame
Chame, chame lá, chame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
Não esqueça a escova, o sabonete e o violão.

Fonte: Buarque (1974).