

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

GIULIANA CAROLINA PILENGHY CÁCERES

**MUITO ALÉM DO SOM: O ENGAJAMENTO POLÍTICO DAS MÚSICAS DE
PROTESTO DA MPB DOS ANOS DE CHUMBO (1969-1974) E SUAS DIFERENÇAS
E SEMELHANÇAS COM O ENGAJAMNTO DAS MÚSICAS DA NOVA MPB DO
GOVERNO BOLSONARO (2018-2022)**

Sant'Ana do Livramento

2022

GIULIANA CAROLINA PILENGHY CÁ CERES

**MUITO ALÉM DO SOM: O ENGAJAMENTO POLÍTICO DAS MÚSICAS DE
PROTESTO DA MPB DOS ANOS DE CHUMBO (1969-1974) E SUAS DIFERENÇAS
E SEMELHANÇAS COM O ENGAJAMENTO DAS MÚSICAS DA NOVA MPB DO
GOVERNO BOLSONARO (2018-2022)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Relações Internacionais da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Relações Internacionais.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Augusto Lira Nascimento

Sant'Ana do Livramento

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais).

C118m Cáceres, Giuliana Carolina Pilenghy

Muito além do som: o engajamento político das músicas de protesto da MPB dos anos de chumbo da ditadura militar (1969-1974) e suas diferenças e semelhanças com o engajamento das músicas da Nova MPB do governo Bolsonaro (2018-2022) / Giuliana Carolina Pilenghy Cáceres.

137 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -- Universidade Federal do Pampa, RELAÇÕES INTERNACIONAIS, 2022.

"Orientação: Flávio Augusto Lira Nascimento".

1. Música e Relações Internacionais. 2. Ditadura Militar. 3. Música Popular Brasileira. 4. Nova MPB. 5. Música e Política. I. Título.

GIULIANA CAROLINA PILENGHY CÁCERES

**MUITO ALÉM DO SOM: O ENGAJAMENTO POLÍTICO DAS MÚSICAS DE
PROTESTO DA MPB DOS ANOS DE CHUMBO (1969-1974) E SUAS DIFERENÇAS
E SEMELHANÇAS COM O ENGAJAMENTO DAS MÚSICAS DA NOVA MPB DO
GOVERNO BOLSONARO (2018-2022)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Relações Internacionais da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Relações Internacionais.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 16 de janeiro de 2023.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Flávio Augusto Lira Nascimento
(UNIPAMPA)

Prof. Dr^a. Clarissa Figueiró Ferreira

Prof. Dr. Renatho José da Costa
(UNIPAMPA)

*Para **Regina**, minha mãe.
Para **mim mesma**,
pelo encerramento de um ciclo marcante em minha vida
e pela abertura de inúmeros outros.*

AGRADECIMENTOS

Julia Cameron abre “O Caminho do Artista” com a seguinte frase: “artistas são visionários. Praticamos uma forma de fé, enxergando um objetivo criativo que reluz a distância e seguindo em sua direção. Às vezes somos chamados a peregrinar em nome da arte e duvidamos desse chamado, mas mesmo assim o atendemos”. Em sincronia com esta afirmação, confesso que este trabalho levou bastante tempo para ser gestado, justamente por se tratar de arte, mas sobretudo, pela proposta de oferecer uma ampliação do campo de estudo das Relações Internacionais – desafio este que gerou muitas inseguranças e questionamentos. A arte é um objeto que está em constante transformação, ao mesmo tempo em que também é um instrumento de mudanças e um combustível para a inovação.

Meus agradecimentos vão a todos e todas que contribuíram de alguma forma para esta pesquisa, fruto de um processo turbulento de autoconhecimento e autoaceitação, cujo tema principal está profundamente relacionado à minha trajetória pessoal e profissional: a música. Sem o curso de Relações Internacionais, eu não seria a artista que sou hoje, mais confiante, consciente e coerente com meus valores e propósitos pessoais.

A pandemia da COVID-19 e a conjuntura política conturbada entre os anos de 2018 e 2022 foram marcos que provocaram inúmeras transformações essenciais e dolorosas, sem, contudo, me fazer perder a empatia. Atravessar o vírus e seus efeitos em meu corpo foi um desafio à minha saúde física e mental, que, uma vez superado, provocou o desenvolvimento de uma coragem para arriscar mais – sem temer críticas – e voar rumo a outras experiências.

Agradeço à minha mãe, Regina, pelos inúmeros incentivos; a meu pai, Néry, por me proporcionar uma infância repleta de sonoridades e pelas discussões e embates já na juventude adulta; à Silvana, pela amizade e inúmeras reflexões existenciais durante momentos nos quais estive perdida de mim mesma; à Matheus Loroña pelas conversas criativas e desconstrutivas, impulsos para criação musical que refletiram na criação do TCC; ao meu terapeuta Eduardo, por aceitar me acompanhar nesta travessia de crescimento e amadurecimento constantes ao longo de quase dez anos e a Nilton, por todo o incentivo depositado em mim, pelo amor e pela amizade. Gestar um Trabalho de Conclusão de Curso é como compor uma canção: é um processo de criação.

Agradeço ao curso de Relações Internacionais, crucial em meu processo de formação pessoal, artística e profissional e em especial aos inesquecíveis professores, Anna Carletti, Fábio Bento, Flávio Lira, Kamilla Rizzi, Nathaly Schutz, Rafael Balardim e Renatho Costa, imprescindíveis

para o meu processo de amadurecimento na universidade e sempre muito solícitos em me orientar e aconselhar.

À Amanda Muniz, minha primeira orientadora, por me escolher como orientanda em meio as minhas inseguranças em relação à esta pesquisa, sempre me motivando e encorajando a habitar discussões além da minha zona de conforto e despertando minha curiosidade para outras possibilidades de análise. Ao meu orientador, Prof. Flávio Lira, por aceitar a tarefa de me conduzir através desta jornada, pelas inúmeras contribuições enriquecedoras e pelo incentivo constante para arriscar, indo muito além de um professor, sendo mais de uma vez um bom ouvinte e conselheiro.

Aos colegas de graduação pelas inúmeras construções, debates, viagens e eventos compartilhados.

Por fim, agradeço imensamente a todos os professores, técnicos, servidores e alunos da Universidade Federal do Pampa pela acolhida e por tornarem a UNIPAMPA uma universidade cada dia mais qualificada e inesquecível.

*“Yo canto a la diferencia
Que hay de lo cierto a lo falso
De lo contrario, no canto”*

Violeta Parra

RESUMO

Nas Relações Internacionais, a ampliação do seu campo de estudos, além de desafiar abordagens mainstream da disciplina, promoveu a inserção de importantes temas antes marginalizados, como a cultura popular. Os Estudos Culturais debateram a Cultura através de uma abordagem crítica e multidisciplinar, analisando diversas manifestações artístico-culturais. A cultura da mídia, termo cunhado por Douglas Kellner, afirma a existência de uma cultura do audiovisual veiculada pelas mídias e pelos meios de comunicação, que explora as tecnologias mais avançadas, forjando identidades, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, servindo aos interesses de grupos diversos que buscam se manter no poder. A música se destacou como a mídia utilizada para denunciar as violências causadas pelos regimes militares do século XX nos países do Cone Sul. No Brasil, foco de análise desta pesquisa, a Música Popular Brasileira se consagrou como música de protesto contra a ditadura militar, apresentando intensa criatividade artística ao driblar a censura durante os anos de chumbo (1969-1974), através de canções contestatórias e da manifestação performática de seus artistas expoentes. No século XXI, o mundo presencia uma ascensão do ultranacionalismo conservador, representado no Brasil pela figura de Jair Bolsonaro, eleito em 2018. Neste contexto, identificamos manifestações artísticas musicais oriundas da chamada Nova MPB, gênero consequência de uma nova reorganização da indústria fonográfica pautada na música independente, em novas formas de produção e comercialização, utilizando-se da Internet como mídia principal, cujas canções não versam sobre política, mas contém um viés alienado, abordando temas como sexualização, amor e festa. A criticidade não é encontrada no gênero Nova MPB, mas sim no Rock, no Rap e no Hip-Hop, que se caracterizam pela crítica explícita às ações de Bolsonaro, ao que sua figura representa, e ao fenômeno do *bolsonarismo*. Através do método comparativo, são analisadas fontes primárias, como as próprias canções, para demonstrar de que forma estas refletiram a insatisfação contra o regime militar e contra o governo Bolsonaro, bem como as semelhanças e as diferenças nas manifestações políticas das canções da MPB e da Nova MPB, evidenciando que esta última não possui um viés de criticidade tal como as figuras icônicas já consagradas da MPB, o que permitiu abrir espaço para outros gêneros musicais se manifestarem contra o governo Bolsonaro. Ao mesmo tempo, esta pesquisa se propõe demonstrar as possíveis aproximações entre música e política na disciplina de Relações Internacionais.

Palavras-chave: Música e Relações Internacionais. Ditadura Militar. Música Popular Brasileira. Nova MPB. Música e Política.

RESUMEN

En las Relaciones Internacionales, la expansión de su campo de estudio, además de desafiar los enfoques mainstream de la disciplina, promovió la inserción de temas importantes que estaban antes marginados, como la cultura popular. Los Estudios Culturales debatieron la Cultura a través de un enfoque crítico y multidisciplinario, analizando inúmeras manifestaciones artísticas y culturales. La cultura mediática, término acuñado por Douglas Kellner, afirma la existencia de una cultura audiovisual transmitida por los medios y por los medios de comunicación, que explora las tecnologías más avanzadas disponibles, construyendo identidades, moldeando opiniones políticas y comportamientos sociales, al servicio de los intereses de grupos diversos que buscan mantenerse en el poder. La música se destacó como un medio de denuncia de la violencia provocada por regímenes militares del siglo XX, en los países del Cono Sur. En Brasil, enfoque de análisis de esta investigación, la Música Popular Brasileña se consagró como música de protesta contra la dictadura militar, presentando una intensa creatividad artística, combatiendo a la censura durante los años de plomo (1969-1974), a través de canciones contestatarias y la manifestación performativa de sus exponentes. En el siglo XXI, el mundo es testigo de una ascensión del ultranacionalismo conservador, representado en Brasil por la figura de Jair Bolsonaro, elegido en 2018. En este contexto, identificamos manifestaciones artísticas musicales provenientes del género llamado Nueva MPB, que resultó de una nueva reorganización de la industria fonográfica, basada en la música independiente, en nuevas formas de producción, comercialización, utilizando la Internet como medio principal, cuyas canciones no son sobre política, pero contienen una inclinación alienada, al tratar temas como sexualidad, amor y fiestas. La criticidad no se encuentra en el género Nueva MPB, pero en el Rock, en el Rap y en el Hip-Hop, que se destacan por críticas explícitas a las acciones de Bolsonaro, a lo que representa su imagen, y al fenómeno del *bolsonarismo*. A través del método comparativo, se analizan fuentes primarias, como las propias canciones, para demostrar cómo reflejaban el descontentamiento contra el régimen militar y el gobierno de Bolsonaro, así como las similitudes y las diferencias en las manifestaciones políticas de la MPB y de la Nueva MPB, mostrando que esta última no posee un sesgo crítico como las figuras icónicas ya establecidas de la MPB, lo que permitió abrir espacio para que otros géneros musicales se manifestaran contra el gobierno de Bolsonaro. Al mismo tiempo, esta investigación propone demostrar las posibles aproximaciones entre la música y la política en la disciplina de las Relaciones Internacionales.

Palabras clave: Música y Relaciones Internacionales. Dictadura Militar. Música Popular Brasileña. Nueva MPB. Música y Política.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - pôster promocional de “Saludos Amigos” (1942).....	60
Figura 2 - Carmen Miranda em cenas do filme "The Night in Rio" (1941)	61
Figura 3 - Violeta Parra tocando o instrumento típico "charango"	72
Figura 4 - Daniel Viglietti em festival na Nicarágua, 1983	76
Figura 5 - João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão no Show Opinião	89
Figura 6 - Maria Bethânia em sua estreia no Musical Opinião	90
Figura 7 - cena do videoclipe de Cálice.....	98
Figura 8 - capa do single da versão de Apesar de Você, por Francisco El Hombre.....	115
Figura 9 - trecho do videoclipe de “Carta ao Futuro” de Detonautas Roque Clube.....	122

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABMI – Associação Brasileira de Música Independente

ABRAFIN – Associação Brasileira de Festivais Independentes

AL – Alagoas

BA – Bahia

CCCS – Centre for Contemporary Cultural Studies (Centro de Estudos Culturais Contemporâneos)

CE – Ceará

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

M.I.A. – nome artístico da cantora, cineasta e compositora Mathangi Maya Arulpragasam

MPB – Música Popular Brasileira

Nova MPB – Nova Música Popular Brasileira

PE – Pernambuco

RJ – Rio de Janeiro

RS – Rio Grande do Sul

SP – São Paulo

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	A CULTURA POPULAR COMO OBJETO DE ESTUDO: OS ESTUDOS CULTURAIS E A CULTURA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS	21
2.1	DISCUTINDO CULTURA POPULAR: A ESCOLA DE FRANKFURT.....	22
2.2	A ESCOLA DE BIRMINGHAM E OS ESTUDOS CULTURAIS BRITÂNICOS	26
2.3	A CULTURA DA MÍDIA.....	30
2.4	TEÓRICOS DA MÚSICA E DA PERFORMANCE: COMO E POR QUÊ ESTUDAR A MÚSICA POPULAR? COMO SE DÁ SUA RELEVÂNCIA PARA A ACADEMIA E PARA A SOCIEDADE?	34
2.5	CULTURA, MÚSICA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS: (re)APROXIMAÇÕES e a RELEVÂNCIA DE se ESTUDAR MÚSICA PARA AS RELAÇÕES INTERNACIONAIS	40
3	MÚSICA NO BRASIL: DISCUSSÕES SOBRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, EM TERRITÓRIO BRASILEIRO	48
3.1	A MÚSICA ANTES E DEPOIS DO “BRASIL”	49
3.2	QUÃO POPULAR É A SUA MÚSICA POPULAR? DISCUTINDO ENTENDIMENTOS SOBRE MÚSICA POPULAR.....	52
3.3	“O PRESIDENTE DO BRASIL NÃO ACHA PRUDENTE QUE EU VÁ SEM MINHA PRÓPRIA ORQUESTRA” – O GOVERNO VARGAS E A MÚSICA POPULAR COMO FERRAMENTA POLÍTICA.....	57
3.4	O FENÔMENO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	64
3.5	PANORAMA INTERNACIONAL: MÚSICA POPULAR, DITADURAS MILITARES NO CONE SUL E A ATUAÇÃO DOS ARTISTAS DA MÚSICA NESTES CONTEXTOS	68
3.6	CARCARÁ PEGA, MATA E COME: O GOLPE CIVIL-MILITAR NO BRASIL E OS ANOS DE CHUMBO	78
3.7	O POVO CANTA: O ENGAJAMENTO DA MÚSICA DE PROTESTO DA MPB FRENTE AOS ANOS DE CHUMBO.....	84
4	A NOVA MPB E O GOVERNO BOLSONARO	103

4.1 PANORAMA INTERNACIONAL: DEMOCRACIAS EM CRISE E A GUINADA NEOCONSERVADORA.....	103
4.2 EXISTE REALMENTE UMA NOVA MPB? A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA EM TRANSFORMAÇÃO E O SURGIMENTO DE NOVAS DINÂMICAS, NOVOS ARTISTAS E DE UMA NOVA CENA CULTURAL INDEPENDENTE.....	106
4.3 A MÚSICA COMO FERRAMENTA PARA MANIFESTAÇÃO POLÍTICA: ABRINDO DIÁLOGOS CONTRA O PROTOFASCISMO, INDO MAIS ALÉM DA NOVA MPB....	113
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
6 REFERÊNCIAS.....	132

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da história da humanidade, a música esteve presente desde rituais religiosos e festividades pagãs, até conflitos bélicos, apresentando uma evolução de suas técnicas, de seus instrumentos e de sua função social. Para que a música exista, é necessário a existência de pessoas que manipulem estes sons, utilizando-se de objetos que vão desde instrumentos materiais até o simples uso da voz, através do canto. Na Idade Média, ser músico configurou-se como um ofício, estando presente em tavernas, nas ruas e em palácios, passando por constantes transformações segundo a transição entre os modelos econômicos ao longo da história mundial. Na contemporaneidade, na sociedade capitalista atual, o ofício de músico segue presente, adotando uma forte relação com as tecnologias e as mídias digitais ao alcançar intensidade de propagação a nível global.

Sons e ruídos permeiam o nosso cotidiano quase que incessantemente. Fisicamente, o som é uma vibração que se propaga em um meio elástico (líquido, sólido ou gasoso), em forma de onda, geralmente no ar. Para que um ruído possa ser um som agradável ao ouvido humano, deve ser produzido por vibrações regulares e periódicas. Logo, para que sons possam assumir a característica de “música”, devem estar, em tese, organizados.

A música pode ser definida de várias maneiras, mas aqui a definiremos como uma manifestação artística que se constitui na combinação de vários sons e silêncios, de forma simultânea e sucessiva, que, aliados a um ritmo geram uma noção de ordem dentro de um tempo específico. O nosso cérebro compreende a música através de vibrações sonoras que atingem a membrana do tímpano do ouvido humano, fazendo-a vibrar e gerando impulsos nervosos que são devolvidos ao cérebro.

O cérebro humano, por sua vez, identifica estes impulsos e os decodifica. Ao ouvir música, um indivíduo percebe de diferentes formas os estímulos sonoros, podendo experimentar sensações e construir relações emocionais com aquele som, dependendo do contexto cultural, estético e social no qual está inserido. Com efeito, a música pode vir a conter uma linguagem simbólica que transmite ideias e sentimentos, atuando a partir de um sistema de representação que é cultural. Segundo o sociólogo Stuart Hall:

Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura (HALL, 2016, P.18).

A música possui classificações, para ser melhor organizada segundo suas diferentes expressões. É classificada em gêneros: categorias utilizadas para reunir peças musicais que compartilham elementos em comum (instrumentação, texto, função, estrutura, contextualização, entre outros), e também podem admitir uma classificação de acordo com o local geográfico onde são manifestadas, adotando, portanto, a nomenclatura da nacionalidade do país (música japonesa, música indiana, música brasileira, etc.). Também existem gêneros que classificam as produções musicais de forma cronológica, como, por exemplo, a música barroca, relacionada ao período barroco na Europa (fins do século XVI até meados do século XVIII). Estas classificações evidenciam que a música está intimamente conectada às sociedades através de sistemas de representações culturais.

As transformações sociais ocorridas em virtude do êxodo rural e da estruturação da vida urbana, afetaram profundamente a criação musical. No Brasil, a música urbana adotou forte caráter de símbolo identitário através da construção da noção de brasilidade, ao contrário das expressões musicais ligadas ao meio rural que sempre foram estigmatizadas (GARCIA, 2013). Segundo Moraes (2000), a canção popular caracterizada pela presença de verso e música é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde por um universo urbano. Desta forma, a canção popular alcança uma dimensão do que é a realidade social daquele contexto específico.

A Música Popular Brasileira (MPB), surgida nos anos 1960, é um gênero que possui uma considerável importância para a história cultural da música no Brasil, notoriamente por alguns de seus artistas terem assumido uma participação ativa durante a ditadura militar (1964-1985), onde a produção musical assumiu um caráter contestatório para com o regime autoritário. A MPB fusionava sonoridades da música folclórica brasileira com elementos estilísticos oriundos da Bossa Nova (movimento de renovação do samba ocorrido no Rio de Janeiro por volta de 1950 que captava as células rítmicas principais do samba e o misturava com influências estrangeiras, como o jazz). Acabou alcançando uma dimensão nacional através da sua difusão no rádio e na televisão, tornando-se um fenômeno de massa e transformando-se em um movimento cultural (GARCIA, 2013), assumindo a alcunha de *canção de protesto*.

A Nova MPB, por sua vez, contrapõe-se à *velha* MPB, ao incorporar novas informações, tendências do mercado e, acima de tudo, uma conjuntura política e social fortemente influenciada pela redemocratização. É nos anos 2000 que o tradicional modelo da indústria fonográfica pautado na venda de discos e na atuação de grandes gravadoras que

selecionavam os artistas que deve gravar ou não começa a ruir, dando lugar a novas dinâmicas de mercado e de organização da produção musical. A cena independente surge pautada em novas formas de produção, comercialização e distribuição da produção musical, assumindo modelos de gestão colaborativa.

O problema de pesquisa é analisar como as canções da MPB e da Nova MPB refletiram a insatisfação para com o autoritarismo dos anos de chumbo (1969-1975) do regime militar no Brasil e no governo Bolsonaro (2018-2020). A hipótese deste trabalho é de que a crítica ao autoritarismo presente na MPB é uma consequência do contexto repressivo do regime militar, que se intensificou através da chamada “música de protesto” durante os anos de chumbo, enquanto a Nova MPB não conserva seu viés de criticidade, pois as canções abordam temas como sexualização, amor e festas. Mesmo assim, identifica-se por parte da Nova MPB, um esforço em homenagear as figuras já consagradas da MPB e percebe-se poucas manifestações deste gênero contra as propostas representadas pela figura de Jair Bolsonaro.

A comparação entre os dois gêneros musicais, tendo como referência seus principais artistas, sua relação com a mídia e suas manifestações contra o autoritarismo em diferentes contextos históricos no Brasil, evidencia suas relações com a política dentro da sociedade e na cultura brasileira. Uma breve análise do papel de artistas no panorama regional em contextos igualmente ditatoriais também possibilitará uma análise sobre como a música foi escolhida para ser uma ferramenta de diálogo e resistência frente a períodos históricos conturbados.

A fim de cumprir com o objetivo desta pesquisa, que é o de analisar de que forma podemos relacionar música, Relações Internacionais e política, o presente trabalho foi fundamentado numa metodologia de método qualitativo, utilizando-se da abordagem hipotético-dedutiva e do método histórico e comparativo. O método de pesquisa utilizado foi o da análise bibliográfica e análise documental das letras de canções, tidas aqui como fontes primárias, corroborada por Napolitano (2010 p. 15), quando afirma que “as canções são documentos históricos altamente concentrados, pois carregam os problemas e projetos de um contexto histórico específico, imprimindo uma determinada estética e informando um matiz ideológico para as canções produzidas”. Além das letras de canções, também foram analisados videoclipes, performances ao vivo e entrevistas de artistas. No que tange à pesquisa histórico-descritiva, esta foi baseada em uma pesquisa bibliográfica, utilizando-se de fontes primárias e fontes secundárias como livros e artigos científicos.

De modo a desenvolver as propostas de investigação, a presente pesquisa está estruturada em três capítulos. O primeiro trata-se de um capítulo essencialmente teórico, onde

recorreremos à trajetória dos Estudos Culturais, para evidenciar como se deu a estruturação dos estudos críticos em Comunicação, Cultura e Sociedade, como temas pertinentes para a política internacional desde o início do século XX. Na sequência, os tópicos seguintes deste capítulo buscam abordar qual é o lugar ocupado pelos estudos de Cultura, e mais especificamente, da Música nas Relações Internacionais, percorrendo acerca dos debates teóricos da disciplina e da ascensão do quarto debate, que possibilitou a inserção do tema cultural na política internacional. Ao encorajar outras epistemologias possíveis, e pela presença do aspecto da *transdisciplinaridade* tanto nas RIs, quanto nos Estudos Culturais, a perspectiva cultural apresenta-se como um caminho para investigação plural e para a compreensão das premissas filosóficas da disciplina. Também serão abordados teóricos da música e teorias sobre os aspectos influenciadores da performance, buscando oferecer alternativas de análise de produções musicais e embasar as discussões que serão feitas mais à frente.

Na sequência, o segundo capítulo situa o(a) leitor(a) sobre os estudos de música no Brasil, abordando as discussões sobre a música popular e como este tema se insere nos debates artísticos. Discutiremos entendimentos sobre o conceito de “música popular”, tentando esclarecer a confusão conceitual que existe entre os termos *música popular brasileira* e Música Popular Brasileira. Tentaremos, portanto, definir o que é a Música Popular Brasileira, profundamente marcada pelo contexto histórico da ditadura militar brasileira de 1964-1985, que se convencionou chamar de “música de protesto”, e como se deu sua relação com o mercado da indústria fonográfica e das mídias. Apresentaremos um estudo de caso sobre como a música foi estrategicamente explorada para fins políticos no governo de Getúlio Vargas, evidenciando suas relações com a indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Ao abordar um panorama internacional, apresentaremos, de forma breve, como se deu a atuação dos artistas da música na política durante as ditaduras militares dos países do Cone Sul, notoriamente o Chile e o Uruguai. Por fim, mas não menos importante, é a análise do contexto que permitiu o golpe civil-militar no Brasil e dos anos de chumbo da ditadura militar brasileira, destacando o ponto central da pesquisa: a análise das canções da MPB, das manifestações dos artistas da música, das suas performances ao vivo inseridas no contexto ditatorial da censura e do Ato Institucional número 5, com destaque para os recursos criativos utilizados para subverter o contexto repressivo e da censura.

No século XXI a conjuntura não é diferente da do século anterior. O terceiro e último capítulo apresenta o panorama internacional caracterizado pela presença de figuras representantes da direita ultranacionalista em países como Estados Unidos, Turquia, Hungria e

Rússia. No Brasil, com Jair Bolsonaro na Presidência da República, presenciamos uma gestão fortemente caracterizada pelo resgate de um modelo de governo caracterizado pela violência, pela retórica do ódio, uma mentalidade de seita e teorias da conspiração. Refletimos sobre a erosão do modelo democrático frente a estes desafios. Logo, questionamos sobre a existência de uma Nova MPB, um conceito igualmente difuso – visto que a música brasileira está em constante transformação e incorpora diversas referências para si – mas que é consequência direta das mudanças na indústria fonográfica, a partir do advento de novas formas de gravação, distribuição e comercialização da produção musical, fortemente relacionada com a mídia da Internet. O termo “Nova MPB” é utilizado para se referir aos novos artistas da contemporaneidade que são consequência destas novas dinâmicas e que, por surgirem em um contexto inicial ausente de dinâmicas autoritárias, possuem em suas canções temas como sexualidade, amor e festas. Quando da possibilidade da eleição de Jair Bolsonaro à Presidência, poucos representantes da Nova MPB manifestam uma produção musical em posicionamentos fortemente críticos à sua figura e ao seu governo. Percebe-se uma atuação maior de artistas provenientes de gêneros como Rock, Rap e Hip-Hop na crítica contra a figura de Jair Bolsonaro, o que evidencia que a Nova MPB não conserva um viés de música de protesto, assim como a MPB. Neste último capítulo, portanto, podemos analisar estas possíveis semelhanças e diferenças entre os dois gêneros musicais inseridos em seus contextos em questão, ao evidenciar que a Nova MPB não conserva seu caráter de criticidade em comparação à MPB da ditadura militar, e comprovar que a música se mantém como uma ferramenta utilizada para abrir diálogos e contestar o autoritarismo e o fascismo.

Ao longo desta pesquisa serão recomendadas aos leitores materiais audiovisuais para que seja possível uma imersão plena nas canções, nas performances de seus intérpretes, e na linguagem de videoclipes para proporcionar uma experiência sinestésica de análise mais abrangente. A recomendação é que seja feita a *apreciação* dos materiais sugeridos através da utilização de fones de ouvido, de um ambiente tranquilo, buscando despertar outros sentidos e percepções subjetivas que só a arte pode conter e provocar. Estes materiais estão presentes em uma playlist¹ criada no canal do YouTube da Autora, mas também estarão presentes à medida que as análises forem feitas de forma específica. Desejamos aos leitores que estejam abertos a novas perspectivas de análise e deixamos claro que a presente pesquisa não se propõe a esgotar os temas em questão, mas apresentar outras possibilidades de análise dentro das Relações

¹ Link da playlist: < <https://youtu.be/I8q3XYxTtCw> >.

Internacionais, principalmente da música, como um objeto transnacional e fortemente influenciador. Encorajamos fortemente a continuidade desta pesquisa no futuro.

2 A CULTURA POPULAR COMO OBJETO DE ESTUDO: OS ESTUDOS CULTURAIS E A CULTURA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

A ampliação do campo de estudo das Relações Internacionais, além de desafiar as abordagens *mainstream* da disciplina, promoveu a inserção de importantes temas antes marginalizados, como por exemplo a cultura popular. Visando apontar sugestões para dar continuidade a esta ampliação, recorreremos aos Estudos Culturais, buscando métodos e teorias que possam nos proporcionar a interpretação da cultura e, portanto, desenvolver uma análise das intersecções entre a música, a política e as Relações Internacionais. Para o campo de estudos das Relações Internacionais, o estudo da música popular torna-se relevante pois oferece caminhos de análise diferentes dos tradicionais hegemônicos que, aliados as teorias pós-modernas, possibilitam interpretar de que forma a cultura popular, a arte e a música podem vir a exercer influência sobre o sistema internacional em contextos diversos e ser palco de batalhas políticas, ideológicas e de resistência.

As principais tradições dos estudos culturais combinam teoria social, análise cultural, história, filosofia e intervenções políticas específicas, operando com uma concepção interdisciplinar (KELLNER, 2001). Isto faz com que as abordagens interdisciplinares à cultura e à sociedade transponham os limites existentes entre diversas disciplinas acadêmicas, configurando-se numa “quebra de fronteiras tradicionalmente estabelecidas nos departamentos e universidades” (ORTIZ, 2004, p. 121). Segundo Douglas Kellner:

Os estudos culturais são interdisciplinares, pois, recorrem a uma gama de campos a fim de teorizar a complexidade e as contradições dos múltiplos efeitos de uma ampla variedade de formas de mídia/cultura/comunicações em nossa vida e demonstram como essas produções servem de instrumento de dominação, mas também oferecem recursos para a resistência e a mudança. (KELLNER, 2001, p. 43).

Visando compreender as correntes teóricas que teorizaram sobre a cultura popular, bem como com a música e sua relação com a sociedade, faz-se necessário abordar a tradição dos *Estudos Culturais*. Antes, devemos mencionar os antecedentes nos estudos da cultura de massa e da comunicação: a *Escola de Frankfurt*, responsável por inaugurar os estudos culturais críticos, que apresentava uma postura de rejeição à cultura popular; a *Escola de Birmingham*, ou os estudos culturais britânicos, importante para o objetivo deste trabalho por conter um estudo mais sistematizado da cultura popular, visando demonstrar que esta possui sua relevância, podendo ser contestadora; e por fim, a teoria da Cultura da Mídia, proposta por

Douglas Kellner (2001), que postula que há uma cultura veiculada pela mídia que é capaz de moldar opiniões políticas e comportamentos sociais, sendo um campo de disputas, podendo ser alienante ou uma ferramenta de resistência política.

2.1 DISCUTINDO CULTURA POPULAR: A ESCOLA DE FRANKFURT

A Escola de Frankfurt, fundada em 1923 na Alemanha, foi responsável por inaugurar o estudo crítico da comunicação, desenvolvendo uma abordagem inicial aos estudos da mídia ao combinar análise cultural e economia política (MOGENDORFF 2012, *apud* OLIVEIRA, 2016). Seus teóricos, como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm e Walter Benjamin, analisavam diversas manifestações artístico-culturais como a literatura, a música popular, o rádio e o cinema, sobretudo as produções culturais de massa – feitas para serem amplamente veiculadas –, que sob o contexto da produção industrial, passavam a adquirir as mesmas características dos outros produtos fabricados em massa: transformação em mercadoria, padronização e massificação.

Cientes da importância que a cultura e os meios de comunicação de massa ocupam nas atividades de lazer da sociedade, estes autores analisam de que forma estas manifestações se transformam em agentes socializadores, sendo vistas como instituições e apresentando vários efeitos econômicos, políticos, culturais e sociais (KELLNER, 2001). Theodor Adorno e Max Horkheimer, discorrem sobre o tema na obra *Indústria Cultural e Sociedade*, cuja crítica central se refere à transformação da cultura e da arte em mercadoria na sociedade capitalista. Buscando compreender as mudanças na sociedade do século XX, cunham o termo *indústria cultural*, para indicar o processo de industrialização da cultura de massas.

Para Adorno e Horkheimer (2020, p. 8), “o cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte”, pois “a verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia para legitimar o lixo que produzem de propósito”. Desde àquela época, o cinema e o rádio eram considerados indústrias, pois vinham experimentando um processo de geração de rendimentos econômicos significativos, tornando-se tão populares e resultando em métodos de reprodução que os transformam em produtos *standardizados* e satisfazendo necessidades iguais em diversos locais diferentes, pois “a técnica da indústria cultural só chegou à standardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social” (ADORNO, HORKHEIMER; 2020, p. 9; grifos nossos).

As divisões dos filmes em gêneros, ou das revistas em temas, serviam para classificar e organizar os consumidores, de acordo com seu poder aquisitivo, e com o fim de padronizá-los, como se estes fossem automaticamente conduzidos à categoria de produtos de massa que foi preparada estrategicamente pela indústria para o seu tipo. A diferenciação se resumia, no fim das contas, a uma estratégia clara de standardização, manifestando-se em forma de esquemas que confirmavam as estratégias de sucesso, reproduzidas através de novas roupagens:

O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados revelam-se, no final das contas, como sempre os mesmos. As qualidades e desvantagens discutidas pelos conhecedores servem apenas para manifestar uma aparência de concorrência e possibilidade de escolha. (...) A diferença do valor orçado na indústria cultural não tem nada a ver com a diferença objetiva de valor, com o significado dos produtos. Mesmo os meios técnicos tendem a uma crescente uniformidade recíproca. (ADORNO, HORKHEIMER, 2020, p. 12)

Segundo os Autores (2020, p. 14), o esquematismo e a standardização fazem com que “desde o começo seja possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado ou punido, sem falar na música leve em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhar a continuação”. O consumidor destes produtos culturais, de tanto conviver com sua padronização, sofre uma “atrofia da sua imaginação e da sua espontaneidade, ocasionada pela violência da indústria cultural” (p. 16) e de seus produtos, que lhe são consumidos inclusive em seu estado de lazer e divertimento, sem leva-lo à possibilidade de escolher ou criticá-los, tornando-o, portanto, um mero receptor passivo.

Adorno também elaborou críticas à música popular, que se encontra especificamente detalhada em outros dois artigos, sendo os principais *O fetichismo da música e a regressão da audição* e *Sobre Música Popular*. No primeiro, Adorno (1996) critica profundamente a noção de formação do gosto musical do consumidor, que se condiciona diretamente ao sucesso da música, seu critério fundamental de julgamento. O “gostar” e o “não gostar” já não corresponderiam ao estado real de escolha do indivíduo, pois este é condicionado fortemente ao fato de a canção ser reconhecida de todos, ao seu sucesso, sendo incapaz de pensar por si mesmo e de reconhecer, segundo Adorno, “o verdadeiro valor” de uma música. Por esta razão, não se consegue vislumbrar o “valor de uso” da obra, pois as massas só são capazes de reconhecer o seu “valor de troca”, que é socialmente determinado (ADORNO, 1996, p. 66). O consumo do sucesso acumulado e reconhecido é o “fetichismo musical”, que faz com que a música seja consumida como uma mercadoria e apreciada segundo o critério do sucesso, e não pelo seu conceito artístico de obra.

O ouvinte, embebido no prazer do momento, teria perdido a capacidade de prestar atenção ao que ouve, sendo assim, vítima do processo de “decadência do gosto”. A padronização em excesso das músicas faz com que tudo pareça idêntico, dificultando o indivíduo a pensar com liberdade sobre o que lhe apetece ou não, sem conseguir desvincular-se da opinião pública. É desta forma, portanto, que o ouvinte se converte em um comprador e consumidor passivo, sem apresentar grandes objeções ao que lhe é oferecido pela Indústria Cultural. Este fetichismo da música, transformada em um mero “bem de consumo” se complementa no processo de “regressão da audição”, o qual é explicado por Adorno:

Com isto não nos referimos a um regresso do ouvinte a uma fase anterior ao próprio desenvolvimento, nem a um retrocesso no nível coletivo geral [...] o que regrediu e permaneceu num estágio infantil foi a audição moderna. Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não só a capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos – mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento. (ADORNO, 1996, p. 89).

Em seu artigo *Sobre música popular* (1986), Adorno ataca a música popular (ligeira) de inúmeras maneiras, diferenciando-a da música erudita (séria) por níveis. A crítica ante a música popular já se manifesta na forma como a sua concorrente é denominada: música “séria”, denotando que tudo que faz parte do universo da música erudita seria “sério”, sendo, portanto, correto, autêntico, enquanto a música popular não poderia ser encarada da mesma forma. Napolitano (2002) afirma que o desgosto de Adorno pela música popular se dava pela percepção da dinâmica do funcionamento da ideologia do capitalismo monopolista, que mascarava a indústria como arte.

Segundo o Adorno (2020), a *standardização* é um fenômeno característico da música popular, pois musicalmente falando, sua estrutura é concebida a partir de determinados padrões musicais rígidos que já estão prontos, e repetem-se em várias músicas, tornando-a esquematizada e sem introduzir nenhum elemento novo. Para ele, a diferença principal se dá entre a padronização e a não-padronização, sendo estes os contrastes fundamentais para diferenciar a música séria da música ligeira. Adorno (1986) explica que o processo de *standardização* ocorre quando:

Quando uma determinada canção alcançava um grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando aquela que obtivera êxito. Os *hits* de maior sucesso, tipos e ‘proporções’ entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de *standards*. Nas condições centralizadas como as hoje existentes, esses *standards* acabaram se ‘congelando’. Isto é, eles foram controlados por agências

cartelizadas, resultado final de um processo competitivo, e rigidamente imposto sobre o material a ser promovido. O não-seguir as regras do jogo tornou-se critério para a exclusão. Os padrões originais, agora estandardizados, evoluíram num percurso mais ou menos competitivo. A concentração econômica em larga escala institucionalizou a estandardização, tornando-a imperativa. [...] Esse ‘congelamento’ de *standards* é socialmente imposto às próprias agências. (ADORNO, 1986 p. 121-122).

Neste artigo, Adorno (1986) também critica o ouvinte, denunciando uma manipulação na audição da música popular por parte daqueles que a promovem – a Indústria Cultural, representada através das gravadoras – e pela sua natureza. Esta estandardização ocorre a tal ponto que gera uma imitação das canções da música popular que alcançavam um grande sucesso, fazendo com que centenas de outras surgissem, seguindo esta mesma fórmula. Outro conceito importante abordado pelo Autor (1986), que também se manifesta na música popular é o de *pseudo-individação*, que faz com que os ouvintes pensem que são livres para escolher o que ouvirão, fazendo-os esquecer que o que escutam já é sempre escutado por eles, tendo sido pré-digerido, ou seja, não havendo nada de novo – apenas mais uma canção de sucesso que imita a sua antecessora.

As características que legitimam a música séria se referem à sua estrutura: para Adorno (1986), a estrutura geral de uma música contém detalhes que juntos, formam parte do todo, apresentando um contexto e sendo, portanto, inseparáveis. Na música séria, “cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical” (1986, p. 117). Desta maneira, há um contexto que precisa ser apreciado no conjunto da obra musical. Já na música popular (ligeira), “o todo é preestabelecido e previamente aceito, antes mesmo de começar a real experiência da música” (1986, p. 117), não existindo relação do todo com os detalhes, denotando que “o sentido musical não seria afetado se qualquer detalhe fosse tirado do contexto”, pois é um mero automatismo musical. Este automatismo musical torna isto possível, pois o contexto de qualquer obra de música popular não possui uma ligação com o seu contexto. Para Adorno, isto era um dos motivos para a desvalorização da música popular.

Kellner (2001) reconhece que a Escola de Frankfurt foi importante para consolidar a análise sistemática e a crítica da cultura e as comunicações de massa no âmbito da teoria crítica da sociedade. Seus autores foram a fundo na conexão entre cultura e comunicação nas produções que reproduziam a sociedade existente, integrando estudos de comunicação e cultura no contexto do estudo da sociedade capitalista e dos modos como as comunicações e a cultura se davam nessa ordem, bem como os papéis e funções que assumiam. Entretanto, Kellner identifica deficiências e limitações na teoria crítica da Escola de Frankfurt, ressaltando que:

A dicotomia da Escola de Frankfurt entre cultura superior e inferior é problemática e deve ser substituída por um modelo que tome a cultura como um espectro e aplique semelhantes métodos críticos a todas as produções culturais que vão desde a ópera até a música popular, desde a literatura modernista até as novelas. [...] A posição da Escola de Frankfurt de que toda cultura de massa é ideológica e aviltada, tendo como efeito engordar uma massa passiva de consumidores, é também questionável. Em vez disso, devemos ver os momentos críticos e ideológicos em todo o espectro da cultura, e não limitar os momentos críticos à cultura superior, identificando como ideológicos todos os da cultura inferior. Também precisamos pensar na possibilidade de se detectarem momentos críticos e subversivos nas produções da indústria cultural assim como nos clássicos canonizados da cultura superior modernista que a Escola de Frankfurt parecia privilegiar como lugar de contestação e emancipação artística. (KELLNER, 2001, p. 45).

Além da crítica à cultura de massas, Kellner analisa que a Escola de Frankfurt não desenvolveu nenhuma abordagem significativamente nova ou inovadora para a cultura da mídia nos anos subsequentes. Uma valorização da cultura popular e da cultura de massas terá destaque apenas mais tarde, com a fundação do *Centre for Contemporary Cultural Studies*² (CCCS), em 1964, estruturando a chamada Escola de Birmingham responsável por inaugurar os Estudos Culturais britânicos.

2.2 A ESCOLA DE BIRMINGHAM E OS ESTUDOS CULTURAIS BRITÂNICOS

Através de uma proposta crítica e multidisciplinar, os estudos culturais britânicos “situam a cultura no âmbito de uma teoria de produção e reprodução social, especificando os modos como as formas culturais serviam para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra a dominação” (KELLNER, 2001, p. 47-48). Segundo Escosteguy (1998, p. 88), o eixo principal de pesquisa da Escola de Birmingham são “as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como, suas relações com a sociedade e mudanças sociais [...]”.

Por terem surgido na Inglaterra, convencionou-se chamar a área de *estudos culturais britânicos*. Entretanto, a partir dos anos 1960, a área se desenvolveu nos Estados Unidos, fazendo com que a sua nomenclatura passasse a ser apenas “Estudos Culturais”, ou *cultural studies*. Contudo, é preciso ressaltar que as particularidades do contexto histórico britânico, tanto na área política, quanto no meio acadêmico, proporcionaram o surgimento deste movimento teórico-político, o que condicionou a formação da área e a fez consolidar-se como

² Em português, *Centro de Estudos Culturais Contemporâneos*. Tradução nossa.

tal (ESCOSTEGUY, 1998). Kellner (2001) proporciona um maior entendimento sobre os estudos culturais dentro do panorama da teoria crítica:

Os estudos culturais delineiam o modo como as produções culturais articulam ideologias, valores e representações de sexo, raça e classe na sociedade, e o modo como esses fenômenos se inter-relacionam. Portanto, situar os textos³ culturais em seu contexto social implica traçar as articulações pelas quais as sociedades produzem cultura e o modo como a cultura, por sua vez, conforma a sociedade por meio de sua influência sobre indivíduos e grupos. (KELLNER, 2001, p. 39).

Kellner (2001) desenvolve, ainda, que os estudos culturais veem a sociedade como um “sistema de dominação”, onde instituições como “a família, a escola, a igreja, o trabalho, a mídia e o Estado controlam os indivíduos e criam estruturas de dominação contra as quais os indivíduos que almejam maior liberdade e poder devem lutar” (p. 49). Para evitar confusões, chamamos a atenção para a dualidade analítica dos Estudos Culturais, que devem ser vistos tanto sob o ponto de vista político – como uma tentativa de constituição de um projeto político – quanto sob o ponto de vista teórico, com a intenção acadêmica de estruturar um novo campo de estudos. Sob o ponto de vista político, os Estudos Culturais se aproximam da política cultural dos vários movimentos sociais da época na qual surgiu, enquanto que sob a perspectiva teórica, refletem a clara insatisfação de seus precursores com os limites impostos por algumas disciplinas, sugerindo uma interdisciplinaridade (ESCOSTEGUY, 1998).

Para Richard Johnson (2014, s.p.) “os Estudos Culturais podem ser definidos como uma tradição política e intelectual em sua relação com as disciplinas acadêmicas; ou em termos de paradigmas teóricos; ou ainda, por seus objetos característicos de estudo”. Em seu artigo *O que é, afinal, Estudos Culturais?* (JOHNSON, 2014)⁴, traça a trajetória histórica desta área, onde os primeiros encontros foram com a crítica literária, deslocando-se da Literatura para a vida cotidiana.⁵

³ Escosteguy (1998, p. 94) explica que os estudos culturais difundiram o conceito de “texto” para se referir à cultura popular e as práticas sociais cotidianas, indo além das grandes obras.

⁴ O artigo original em inglês é *What is cultural studies anyway?* e foi publicado na revista *Social Text*, número 16, (1986-87: pp. 38-80). Para este trabalho, consultamos o *ebook* publicado pela Autêntica Editora (2014), sob o mesmo título “O que é, afinal, Estudos Culturais?”, que traz este artigo traduzido, juntamente com os artigos das autoras Escosteguy e Schulman. Por ser um *ebook*, as configurações de paginação não são fixas e, portanto, as citações não possuem páginas.

⁵ Segundo Escosteguy (1998) foi com o surgimento de três textos no final dos anos 50, que se estabeleceram as bases dos estudos culturais, sendo eles: *The uses of literacy* (1957) de Richard Hoggart; *Culture and society* (1958) de Raymond Williams e *The making of the english workind-class* (1963) de E. P. Thompson. Johnson ainda traz um texto extra, de Raymond Williams, *The Long Revolution* (1961), posterior a *Culture and Society* (1958).

Escosteguy (1998) nos conta que, através de um olhar diferenciado sobre a história literária, o texto *Culture and Society* de Raymond Williams mostra que a cultura é uma categoria-chave que conecta a análise literária e a investigação social. Mais tarde, com *The long revolution* (1962), Williams analisaria o impacto cultural dos meios massivos, mudando o entendimento do conceito de cultura e como ela se relaciona com os contextos sociais, tornando possível o desenvolvimento da área dos estudos culturais para aprofundar estes debates. Stuart Hall foi outro de seus expoentes autores que, inclusive, ocupou a posição de direção do Centro, contando com uma notória produção de artigos e sendo responsável por incentivar o desenvolvimento de estudos etnográficos, a análise de meios massivos e a investigação de práticas de resistência dentro de subculturas (ESCOSTEGUY, 1998).

Mais tarde, houve um encontro dos estudos culturais com a História, ressaltando o desenvolvimento das tradições de História Social, no pós-guerra, com seu foco na cultura popular ou na cultura do povo, especialmente sob suas formas políticas (JOHNSON, 2014). Segundo Johnson (2014), havia uma crítica ao “velho marxismo” tanto nas vertentes literárias, quanto nas vertentes históricas, onde ressalta que “os Estudos Culturais foram, certamente, formados no lado de cá daquilo que podemos chamar, paradoxalmente, de “*revival* marxista moderno”, e nos empréstimos internacionais que foram, de forma notável, uma marca dos anos 70” (s.p.). Escosteguy (1998) complementa que a perspectiva marxista contribuiu para os estudos culturais no sentido de “compreender a cultura na sua ‘autonomia relativa’, isto é, ela não é dependente e nem é reflexo das relações econômicas, mas tem influência e sofre consequências das relações político-econômicas” (p. 90). Entretanto, as influências são diversas, e podem continuar ou não marxistas, e para Johnson, há três premissas principais:

A primeira é que os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade. A segunda é que cultura envolve poder, contribuindo para produzir assimetrias nas capacidades dos indivíduos e dos grupos sociais para definir e satisfazer suas necessidades. E a terceira, que se deduz das outras duas, é que a cultura não é um campo autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e de lutas sociais. (JOHNSON, 2014, s.p.).

Escosteguy (1998), ao citar HALL (1980, p. 7), traz que “os estudos culturais não se configuram como uma disciplina, mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade”. Johnson (2014) defende que os processos culturais não correspondem aos contornos do conhecimento acadêmico na forma como ele existe, e que por esta razão, os Estudos Culturais devem ser interdisciplinares e por vezes, *antidisciplinares*.

A proposta da interdisciplinaridade e a intersecção entre disciplinas surge da insatisfação com os limites impostos por algumas disciplinas e proporciona entender fenômenos e relações que não são acessíveis através das disciplinas já existentes (TURNER 1990, *apud* ESCOSTEGUY 1998). Esta multidisciplinaridade, como bem explica Ortiz (2004), proporcionou uma quebra de fronteiras tradicionalmente estabelecidas nos departamentos e nas universidades:

A tradição das ciências sociais, nos seus diversos ramos disciplinares, confinava a esfera da cultura a certos gêneros específicos: na literatura, a discussão estética; na antropologia, a compreensão das sociedades indígenas, do folclore e da cultura popular; na história, a reflexão sobre as civilizações [hoje revigorada com a emergência da globalização]. (ORTIZ, 2004, p. 123).

Até mesmo o conceito de cultura foi sendo expandido, sendo interpretado como uma rede vivida de práticas e relações que constituíam a vida cotidiana, fazendo com que a preocupação se voltasse para os produtos da cultura popular, dos *mass media*, desprendendo o sentido da cultura da sua tradição elitista, buscando superar a divisão entre “alta” e “baixa” cultura. Segundo Kellner (2010), a subversão da distinção entre cultura superior e inferior é o ponto crucial dos modelos teóricos desenvolvidos pelos Estudos Culturais, pois permite analisar o relacionamento entre a economia, o Estado, a sociedade, a cultura e a vida diária ao valorizar formas culturais como o cinema, a televisão e a música popular, que foram deixadas de lado pelas abordagens antecedentes (Escola de Frankfurt), e que tendiam a utilizar a teoria literária para analisar as formas culturais ou para estudar, sobretudo, as produções da cultura superior. Ainda assim, a crítica feita aos estudos culturais britânicos foi a de ignorar, na maior parte dos casos, produções da cultura superior, eliminando-a das suas investigações (ARONOWITZ 1993, *apud* KELLNER 2001), o que prejudicou a análise do potencial de contestação, subversão e da ideologia de obras pertencentes a este grupo, por serem consideradas uma cultura elitista.

Originalmente, o contexto britânico do surgimento da área, despertou a necessidade de estudar o contexto cultural onde nos encontramos e analisar as peculiaridades do contexto da época onde surgiram, o que deixou a marca para os Estudos Culturais de um movimento teórico-político. Segundo Schulman (2014), o primeiro diretor do CCCS, Richard Hoggart, buscava traçar uma nova abordagem para os estudos literários, abandonando a elitista escola de pensamento cultural inglesa, que afirmava a separação entre a alta cultura e a vida “real” e tinha um conhecimento da experiência de transição entre a classe operária e os círculos universitários, em um país onde o contexto era de divisão aguda entre educação pública e educação privada – que contribuía para a bifurcação da população de acordo com a classe social. Kellner (2001)

nos conta, também, que seu trabalho *The Uses of Literacy* (1958) analisava o modo como indivíduos criaram identidades e construíram sua vida por meio de recursos culturais.

Não há dúvidas de que os estudos culturais se tornaram um fenômeno de grandes dimensões, pois Escosteguy ressalta que, apesar de terem se estruturado na Inglaterra, vinculado à Universidade de Birmingham, “hoje, na sua forma contemporânea, transformaram-se num fenômeno internacional” (1998, p. 87). Após passar pelos Estados Unidos, se estenderam para a Austrália, Canadá, África e América Latina, para citar alguns territórios. Conforme a Autora (1998) destaca, não existe um conjunto fixo de conceitos que pode ser facilmente transportado de um lugar para outro e que opere de forma similar em contextos nacionais ou regionais diferentes. Kellner complementa, afirmando que:

O mais emocionante dos estudos culturais está no fato de ser esse um campo novo e aberto, em processo de construção e reconstrução, em que quaisquer intervenções devem apenas tentar criar algumas novas perspectivas ou análises, e não realizar fechamentos teóricos. Na verdade, o terreno dos estudos culturais é controverso e, por isso, aberto a intervenções e desenvolvimentos. (KELLNER, 2001, p. 75).

O Autor (2001) ainda ressalta que há uma pluralidade de estudos culturais e uma série de debates em torno de métodos, focos e política, bem como em torno da sua institucionalização ou não. Mesmo assim, ao encontrarem-se com os contextos particulares dos territórios para os quais se estenderam, os Estudos Culturais impactaram teórica e politicamente da mesma forma. Johnson complementa que “os Estudos Culturais são, agora, um movimento ou uma rede: eles têm seus próprios cursos em diversas universidades bem como seus próprios periódicos e encontros acadêmicos” (2014, s.p.).

2.3 A CULTURA DA MÍDIA

Como pudemos discutir anteriormente, diversos grupos e indivíduos utilizam os estudos culturais para legitimar o estudo acadêmico da cultura popular, outros utilizam para criticar as desigualdades e a dominação existentes, enquanto os grupos mais conservadores, por sua vez, os utilizam para defender suas posições. Ao escolher analisar a música popular e o movimento da Música Popular Brasileira (MPB) e seus desdobramentos no período ditatorial, entenderemos a música como uma *mídia*, em conformidade com o trabalho desenvolvido por Douglas Kellner (2001), que afirma que existe uma *cultura da mídia* (p. 9). Segundo Kellner:

Essa cultura é constituída por sistemas de rádio e reprodução de som [discos, fitas, CDs e seus instrumentos de disseminação, como aparelhos de rádio, gravadores, etc.]; de filmes e seus modos de distribuição [cinemas, videocassetes, apresentação pela TV]; pela imprensa, que vai de jornais a revistas; e pelo sistema de televisão, situado no cerne desse tipo de cultura. Trata-se de uma cultura da imagem, que explora a visão e a audição. Os vários meios de comunicação – rádio, cinema, televisão, música e imprensa, como revistas, jornais e histórias em quadrinhos – privilegiam ora os meios visuais, ora os auditivos, ou então misturam os dois sentidos, jogando com uma vasta gama de emoções, sentimentos e ideias. A cultura da mídia é industrial; organiza-se com base no modelo de produção de massa e é produzida para a massa de acordo com tipos [gêneros], segundo fórmulas, códigos e normas convencionais. É, portanto, uma forma de cultura comercial, e seus produtos são mercadorias que tentam atrair o lucro privado produzido por empresas gigantescas que estão interessadas na acumulação de capital. A cultura da mídia almeja grande audiência; por isso, deve ser o eco de assuntos e preocupações atuais, sendo extremamente tópica e apresentando dados hieroglíficos da vida social e contemporânea. (KELLNER, 2001, p.09).

Kellner afirma que a cultura da mídia é uma cultura *high tech*, pois explora a tecnologia mais avançada, sendo um modo de tecnocultura ao mesclar cultura e tecnologia (2001, p. 10), e desta forma, podemos estender as relações entre a cultura e a mídia ao mundo digital da Internet, com suas diversas manifestações, como as redes sociais, as plataformas de *streaming*, entre outras. Ao mesmo tempo que dominam o tempo de lazer, os textos veiculados pela cultura da mídia forjam identidades, modelam opiniões políticas e comportamentos sociais, bem como veiculam modelos conceituais e simbólicos pelos quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global (KELLNER, 2001).

Para realizar uma leitura crítica dos textos da cultura da mídia, é necessário não apenas situá-los no seu contexto sociopolítico e econômico, mas ir além: realizar uma leitura política, multicultural e multiperspectiva, a fim de possibilitar a identificação de polarizações ideológicas. Kellner (2001) defende que ao ler a cultura da mídia politicamente, podemos situá-la em sua conjuntura histórica e analisar o modo como seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estético-formais incorporam posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos na sociedade (p. 76). Assim, segundo o Autor, é possível:

[...] ver de que modo os componentes internos de seus textos codificam relações de poder e dominação, servindo para promover os interesses dos grupos dominantes à custa de outros, para opor-se às ideologias, instituições e práticas hegemônicas, ou para conter uma mistura contraditória de formas que promovem dominação e resistência. [...] Ler politicamente a cultura também significa ver como as produções culturais da mídia reproduzem as lutas sociais existentes em suas imagens, seus espetáculos e sua narrativa. (KELLNER, 2001, p.76).

Kellner (2001) também postula que a leitura política possibilita visualizar, sobretudo, de que forma os discursos sociais e políticos conjunturais de determinadas épocas são *transcodificados* através das produções culturais e dos textos da mídia. O significado de *transcodificar*, no entendimento de Kellner, é a tarefa de descrever como os discursos sociais são traduzidos ou codificados em textos da mídia, fazendo uso de um contexto histórico específico (DAROS, 2019). Conforme analisa Daros (2019) sobre a abordagem de Kellner, percebe-se que:

Ele compreende Hollywood como sintoma da história, como ‘indicador social especialmente esclarecedor das realidades de uma era histórica, uma vez que uma enorme quantidade de capital é investida na pesquisa, produção e comercialização do produto’. Os filmes dão expressão cinematográfica às experiências sociais, na medida que iluminam tendências, conflitos, crises e ansiedades de um tempo. Por isso, argumenta ele, a análise fílmica deve ser ‘contextualizadora’. (DAROS, 2019, p. 58).

Conforme Kellner e Ryan (1990, *apud* OLIVEIRA, 2016), a mídia executa a transferência de um campo discursivo para outro, fazendo com que ela se torne parte de um sistema cultural mais amplo de representações que constrói a realidade social, em parte, através da internalização das representações. Por não serem naturalmente versada em mídia ou senso crítico em relação à sua própria cultura, as pessoas, sejam estudantes ou não, devem ser capazes de realizar uma leitura crítica dos textos da cultura da mídia, pois somente assim serão dotadas de métodos e instrumental crítico para ter poder contra a força manipuladora que se exerce sobre ela, como sociedade, por parte da cultura existentes (KELLNER, 2001). Isto é importante para Kellner, porque:

Quando as pessoas aprendem a perceber o modo como a cultura da mídia transmite representações opressivas de classe, raça, sexo, sexualidade, etc. capazes de influenciar pensamentos e comportamentos, são capazes de manter uma distância crítica em relação às obras da cultura da mídia e assim adquirir poder sobre a cultura em que vivem. Tal aquisição de poder pode ajudar a promover um questionamento mais geral da organização da sociedade e ajudar a induzir os indivíduos a participarem de movimentos políticos radicais que lutem pela transformação social. (KELLNER, 2001, p.83).

Para Kellner (2001), a cultura da mídia é um *campo de batalha* entre grupos sociais em competição, pois algumas de suas produções defendem posições liberais ou radicais e outras defendem posições conservadoras, de forma plenamente consciente pelos seus realizadores. Neste sentido, o Autor (2001, p.77) afirma que há uma luta entre representações que reproduzem as lutas sociais existentes, transcodificando os discursos sociais de cada época. Desta forma, podemos analisar que o embate ideológico entre os artistas do movimento cultural

da Música Popular Brasileira e a censura e a repressão durante os anos de chumbo da ditadura militar, representam este *campo de batalha* através da cultura da mídia naquela conjuntura histórica particular.

É importante ressaltar que Kellner defende a crítica ideológica nos estudos culturais e possui um conceito diferente daquele cunhado por Marx e Engels em relação ao termo. Num primeiro momento, Kellner discute que Marx e Engels caracterizam a ideologia como ideias da classe dominante que predominam em determinada era histórica, sendo a crítica ideológica marxista centrada na desmistificação das ideias desta classe, que conferia aos interesses particulares um disfarce de interesses gerais. Isto confere ao conceito de ideologia um viés puramente economicista, por se tratar apenas das ideias que promovem os interesses econômicos de classe e que legitimam a dominação capitalista (KELLNER, 2001).

Ao ser um conceito reducionista, na opinião do Autor (2001), deixa de lado fenômenos importantes como sexo, raça e tantas outras formas de dominação ideológica, ao desvalorizar este tipo de opressão, fazendo-se necessária uma ampliação do conceito em prol de uma crítica multicultural, porque “fazer crítica da ideologia implica criticar ideologias sexistas, heterossexuais e racistas tanto quanto a ideologia da classe burguesa e capitalista” para que seja possível traçar “os modos como as formas e os discursos culturais ideológicos perpetuam a opressão” (KELLNER, 2001, p.79). Kellner (2001) comenta que muitos críticos propuseram uma extensão do conceito de ideologia para que passasse a abranger teorias, ideias, textos e representações que legitimassem interesses de forças dominantes em termos de sexo e raça, bem como de classe, pois assim fazer crítica da ideologia envolve a crítica de ideologias sexistas, heterossexistas e racistas, da mesma forma como envolve a crítica da ideologia da classe burguesa capitalista. Segundo o Autor (2001), a sociedade também se torna um *campo de batalha*, onde as lutas irão se consolidar através das telas e nos textos da cultura da mídia (p. 79), pois juntamente com a ideologia:

A cultura da mídia, assim como os discursos políticos, ajuda a estabelecer a hegemonia de determinados grupos e projetos políticos. Produz representações que tentam induzir anuência a certas posições políticas, levando os membros da sociedade a ver em certas ideologias ‘o modo como as coisas são’ [ou seja, governo demais é ruim, redução da regulação governamental e mercado livre são coisas boas, a proteção do país exige intensa militarização e uma política externa agressiva, etc.]. Os textos culturais populares neutralizam essas posições e, assim, ajudam a mobilizar o consentimento às posições políticas hegemônicas. [...] Tal expansão do conceito de ideologia obviamente abre caminho para a exploração do modo como imagens, figuras, narrativas e formas simbólicas entram a fazer parte das representações ideológicas de sexo, sexualidade, raça e classe no cinema e na cultura popular. (KELLNER, 2001, p.81-2).

Desta forma, torna-se importante analisar as diversas técnicas utilizadas para as mídias difundirem suas propostas. Em se tratando de alguns textos, imagens e figuras são tão importantes quanto os discursos e a linguagem, pois constituem a imagem política por meio da qual os indivíduos veem o mundo e interpretam os processos, eventos e personalidades políticas. Conforme Kellner (2001) aponta, isto se dá porque numa cultura de imagem dos meios de comunicação de massa, são essas representações que auxiliam na constituição de uma visão de mundo do indivíduo, o seu senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida, bem como seus pensamentos e ações sociopolíticas, e desta forma, é por meio deste conjunto de representações que se fixa mais facilmente uma ideologia política hegemônica. Por esta razão é que se torna importante realizar uma leitura crítica, multicultural e multiperspectiva dos textos da cultura da mídia.

2.4 TEÓRICOS DA MÚSICA E DA PERFORMANCE: COMO E POR QUÊ ESTUDAR A MÚSICA POPULAR? COMO SE DÁ SUA RELEVÂNCIA PARA A ACADEMIA E PARA A SOCIEDADE?

Após abordar o conceito de *cultura da mídia* e verificar a necessidade de realizar uma análise crítica, multicultural, multiperspectiva de qualquer texto midiático, sem esquecer de inseri-lo e relacioná-lo ao seu contexto, veremos autores que abordaram a música como objeto de estudo, bem como recursos a serem levados em consideração no estudo da música como um texto midiático, para assim dar a conhecer as possibilidades de explorá-la no estudo acadêmico. Marcos Napolitano (2002, p.18), historiador brasileiro, trazendo posições divergentes da de Adorno, defende que a história da música popular é “mais do que um produto alienado e alienante, servido para o deleite fácil de massas musicalmente burras e politicamente perigosas, [mas] revela um rico processo de luta e conflito estético e ideológico”. O Autor (2002, p.11) defende a importância da música, afirmando que “ajuda a pensar a sociedade e a história, possuindo duas facetas, não sendo apenas boa para ouvir, mas também boa para pensar”, destacando que:

A música, sobretudo a chamada música popular, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. [...] Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar

privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música. (NAPOLITANO, 2002, p.7).

A *música popular*, portanto, surge no final do século XIX e início do século XX, estando intimamente ligada ao contexto da urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas, dentro da estrutura socioeconômica oriunda do capitalismo monopolista, fruto do interesse por um tipo de música que estivesse ligado à vida cultural e aos lazeres urbanos (NAPOLITANO, 2002).

Buscando compreender o conceito de música popular, Napolitano (2002) nos conta que aquilo que se denominou *música popular* foi o resultado de uma mescla entre diversos elementos musicais, poéticos e performáticos oriundos da música erudita e da música folclórica, estando fortemente ligada à dança – considerada catalisadora de reuniões coletivas, uma função social básica que a música sempre desempenhou. O termo *música popular* por vezes é utilizado de forma pejorativa, dadas as dicotomias e hierarquias que foram abordadas nos tópicos anteriores, que como vimos, comparavam-na a algo inferior em relação à música erudita. Foi só a partir dos anos 60 que a música popular passou a ser levada em consideração como um veículo de expressão artística e como um objeto passível de reflexão e análise acadêmica (NAPOLITANO, 2002). Sobre o processo de desenvolvimento da música popular nas Américas, Napolitano nos conta que:

[...] num primeiro momento, a música popular incorporou formas e valores musicais europeus. [...] Mas, na medida em que a constituição das novas camadas urbanas, sobretudo os seus estratos mais populares, não obedecia a um padrão étnico unicamente de origem europeia [com a grande descendência de grupos negros e indígenas], novas formas musicais foram desenvolvidas, muitas vezes criadas a partir da tradição de povos não-europeus. Alguns dos gêneros musicais mais influentes do século XX podem ser analisados sob este prisma: o jazz norte-americano, o son e a rumba cubana, o samba brasileiro, são produtos diretos dos afro-americanos que incorporaram paulatinamente formas e técnicas musicais europeias. A cuenca chilena, por exemplo, era produto da assimilação de formas musicais indígenas. Já o bolero mexicano e o tango argentino são sínteses originais de várias formas europeias (ibéricas), como a habanera. O campo musical popular desenvolvido nas Américas apontou para uma outra síntese cultural e, guardadas as especificidades nacionais e regionais, consolidou formas musicais vigorosas e fundamentais para a expressão cultural das nacionalidades em processo de afirmação e redefinição de suas bases étnicas. Não é mera coincidência o fato de que os grandes gêneros musicais americanos se consolidaram nas três primeiras décadas do século XX, momento histórico que coincide com a busca de afirmação cultural e política das nações e do reordenamento da sociedade de massas. (NAPOLITANO, 2002, p.17-18).

No capítulo 3 de seu livro *História e Música* (NAPOLITANO, 2002), Napolitano afirma que a música, notoriamente o modelo de canção⁶, funciona como um *termômetro* das mudanças sociais e que por esta razão, ao adotá-la como objeto de estudo, devemos atentar à articulação entre o seu *texto* e seu *contexto* para não cair em reduções analíticas. Napolitano considera a canção como um documento, e alerta que, no seu estudo:

O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas sociais embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica [que possui vários sentidos] e complexa de qualquer documento de natureza estética. (NAPOLITANO, 2002, p. 77-8).

Napolitano (2002) apresenta recursos teórico-metodológicos sistematizados para orientar no estudo da música popular, defendendo que é necessário ultrapassar vícios de abordagem, sem hierarquizar questões sociais, econômicas, estéticas e culturais, mas articulá-las de modo a valorizar a complexidade do estudo musical:

Em minha opinião, esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando letra separada da música, contexto separado da obra, autor separado da sociedade, estética separada da ideologia. [...] Minha perspectiva aponta para a necessidade de compreendermos as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica (NAPOLITANO, 2002, p.8).

Napolitano (2002) explica que o pesquisador deve levar em conta a estrutura geral da canção, que por si mesma envolve elementos de natureza diversa e que devem ser articulados ao longo da análise. Estes elementos estariam divididos em dois parâmetros, sendo estes: parâmetros *verbo-poéticos*, que se constituem pelos motivos melódicos, aspectos simbólicos, figuras de linguagem, procedimentos poéticos; e os parâmetros *musicais da criação*, que englobam aspectos como melodia, harmonia e ritmo, além da interpretação (NAPOLITANO, 2002). Da sua perspectiva histórica, Napolitano (2002, p.79) defende que essa estrutura apresenta tensões internas, pois “toda obra de arte é produto do encontro de diversas influências,

⁶ A *canção* é definida por VAZ (2007, *apud* FALBO, 2010) da seguinte maneira: no senso comum, a reunião de letra e música em uma forma simples. Essa noção generalizada decorre da importância que elas detêm no processo de criação artística [...]. Fazendo-se uma compilação de diversas definições de canções, é possível reunir oito elementos ligados a ela com maior frequência: (1) o canto / (2) de um texto poético / (3) geralmente acompanhado por um instrumento / (4) dentro de uma determinada forma musical / (5) de duração geralmente breve / (6) com certa interação entre música e poesia (7) relacionado com diversos contextos, como dança, trabalho, acalanto, reza / (8) de âmbito erudito ou popular (VAZ, 2007, p.11-13).

tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens, enfim, na estrutura da obra de arte”.

Em se tratando de música, e neste caso da canção, de uma arte que envolve a interpretação musicada de um texto verbal por parte de um cantor ou cantora para um público ou através de uma gravação, precisamos considerar que é preciso ir muito além da análise literária da letra, que segundo Napolitano (2002), se mostra reducionista frente à presença de vários outros elementos. Napolitano (2002) atenta para o que convencionou chamar de *dupla natureza* da canção, a musical e a verbal, explicando que:

Se numa primeira abordagem é lícito separar os eixos verbal e musical, para fins didáticos, procedimento comum e até válido, deve-se ter em mente que as conclusões serão tão mais parciais quanto menos integrados estiverem os vários elementos que formam uma canção ao longo da análise. O efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical é que deve contar, pois é a partir deste efeito que a música se realiza socialmente e esteticamente. Palavras e frases que ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo da altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais, do contraponto instrumental, do pulso e do ataque rítmico, entre outros elementos (NAPOLITANO, 2002, p. 80).

Em relação ao ouvinte, Napolitano (2002, p. 82) também traz considerações pertinentes, discordando da vertente *adorniana* de que os ouvintes “constituem um bloco coeso, uma massa de teleguiados”. Para Napolitano (2002), o ouvinte opera num espaço de liberdade, mas que é constantemente pressionado por estruturas comerciais, culturais e ideológicas que lhe condicionam um campo de escutas e experiências musicais. No que tange à ausência ou não de conhecimento técnico por parte dos ouvintes, que possibilitem a percepção destes elementos, ressaltando que a experiência do ouvinte está condicionada ao ambiente e ao contexto, atesta:

Mesmo sem conhecimento técnico, o ouvinte de música popular possui dispositivos, alguns inconscientes, para dialogar com a música. É óbvio que nem todos os ouvintes dialogam da mesma maneira nem com a mesma competência. Estes dispositivos, verdadeiras competências, não são apenas fruto da subjetividade do ouvinte diante da experiência musical, mas também sofrem a implicação de ambientes socioculturais, valores e expectativas político-ideológicas, situações específicas de audição, repertórios culturais socialmente dados. O diálogo-decodificação-apropriação dos ouvintes não se dá só pela letra ou só pela música, mas no encontro, tenso e harmônico a um só tempo, dos dois parâmetros básicos e de todos os elementos que formam a canção (NAPOLITANO, 2002, p. 80-1).

Conrado Falbo, artista, professor Doutor em Teoria da Literatura e pesquisador em performance da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), também traz perspectivas teóricas que contribuem para a análise de canções. Em seu artigo *A palavra em movimento*:

algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular (2010), seu eixo de análise é o da performance da palavra cantada e no conjunto de interações que se estabelece neste momento.

Falbo corrobora a fala de Napolitano quando postula que a canção enquanto objeto de estudo demanda uma visão transdisciplinar por conta da relação dinâmica entre seus elementos constitutivos, que no momento da performance interagem entre si. Falbo (2010, p. 219) explica que, no estudo da canção, a análise da letra não pode se dar como obra literária pelo simples fato de que a letra não constitui a canção em sua totalidade, mas apenas um dos seus vários elementos constitutivos, que alcançará uma “plenitude expressiva” apenas quando percebido de forma conjunta com os demais elementos. Ao citar Perrone (2008 *apud* FALBO, 2010), complementa que existem características que não aparecem na letra impressa, como flexões vocais, rima forçada de voz, onomatopeia, pronúncia, duração, entoações estranhas e pausas. Para que possamos relacionar como a performance atua na criação de códigos e significados, veremos que Falbo (2010) entende a canção como:

[...] uma forma expressiva que produz significados de uma maneira específica, na qual todos os seus elementos constitutivos [letra, melodia, acompanhamento instrumental, performance etc.] guardam uma relação dinâmica. Deste modo, o texto não pode ser dissociado da melodia [ou mesmo da ausência desta], assim como ambos não podem ser considerados de maneira abstrata, mas em sua interação plena no momento da performance, seja ela presencial [em uma apresentação ao vivo] ou mediatizada [capturada e transmitida por meios tecnológicos] (FALBO, 2010, p. 219).

Falbo comenta ainda que, a *canção* é dotada de versatilidade, característica que a permitiu passar por diversas mudanças ao longo do tempo, assimilando novas tecnologias, novos padrões estéticos e novas funções sociais, sempre conservando seu poder comunicativo e funcionando como uma ferramenta de inserção social, seja por meio da transmissão oral ou por meio do rádio, da televisão, dos discos e dos shows ao vivo (2010, p. 218).

Ao citar VALENTE (2003, *apud* Falbo, 2010), Falbo defende que a performance é um fator fundamental na construção de significados, podendo até transformar completamente o sentido original de uma canção. Para que possamos compreender como atua, antes precisamos conceituar a *performance*:

A etimologia da palavra *performance* remete a uma ação por meio da qual se atribui uma forma a alguma coisa ou se revela a forma de algo (do latim, *formare*: formar, dar forma a). O dicionário também nos oferece sinônimos como *interpretação*, *atuação* e *desempenho*, apontando para uma pluralidade de significados e acepções da palavra (HOUAISS, 2007). Desta maneira, podemos empregar o termo *performance* para fazer referência a uma apresentação artística [a performance de um

músico/bailarino/ator] ou para caracterizar o desempenho de um indivíduo na realização de determinada tarefa, não necessariamente de natureza artística [a performance de um atleta, a performance de um estudante em um teste]. O mesmo termo pode ser aplicado até mesmo quando nos referimos a uma ação não-humana [a performance de uma máquina ou de um carro, por exemplo]. Esta diversidade de utilizações do termo implica esforços específicos no sentido de buscar conceitos de performance adequados aos respectivos contextos dentro dos quais serão utilizados [artes, esportes, física aplicada, etc.]. (FALBO, 2010, p. 225).

Apesar de complexo conceitualmente, o termo *performance* também é empregado para designar um gênero específico de arte, indicado através da expressão *arte-performance* ou, simplesmente, *performance* (FALBO, 2010). Com raízes no teatro e nas artes plásticas, a *performance* denomina um amplo espectro de manifestações artísticas, como, por exemplo, o movimento da *live art*⁷ e uma de suas expressões, o *happening*. Segundo GOLDBERG (2007), a performance passa a ser reconhecida como meio de expressão artística independente na década de 1970:

Nessa época, a arte conceptual – que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida –, estava no seu apogeu, e a performance, frequentemente uma demonstração, ou execução, dessas ideias, tornou-se assim a forma de arte mais viável deste período. Surgiram espaços dedicados à arte da performance nos maiores centros artísticos internacionais, os museus patrocinavam festivais, as escolas de arte introduziram a performance nos seus cursos e fundaram-se revistas especializadas. [...] Devido à sua postura radical, a performance tornou-se um catalisador na história da arte do século XX; cada vez que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceptual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à performance para demolir categorias e apontar para novas direções. (GOLDBERG, 2007, p.7-8).

Para concretizar o objetivo desta pesquisa, porém, nos servirá a abordagem utilizada por Falbo (2010), focada na análise teórica da canção, bem como a aplicação do conceito de *performance* pelo Autor. No caso da canção, Falbo (2010, p. 227) entende que um dos primeiros elementos que se apresenta na estrutura da performance é “a presença do intérprete: através do corpo e de sua expressão viva por meio da voz, dos gestos ou de expressões faciais [...], o artista vai dar forma ao texto e transmiti-lo ao público num só ato”. Aqui, outros elementos visuais ligados ao corpo do intérprete entram em cena, como figurinos, adereços e maquiagem, por exemplo – todos, juntamente dos elementos anteriores, potencialmente construtores e

⁷ A *live art* é a arte ao vivo, mas também a arte viva. É uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora. Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização de atos comuns da vida (COHEN, 2007, p.38 *apud* FALBO, 2010).

transmissores de significados e códigos. Falbo (2010) comenta ainda que, a presença do artista remete a uma característica teatral da performance, no sentido de que o texto apenas alcançará a plenitude de seus significados quando estes elementos forem acrescidos, potencializando seu conteúdo expressivo.

Para Christian Marcadet (2008, p. 13, *apud* FALBO, 2010) a interpretação das canções é por essência o cerne do que é fundamental na performance, isto porque a performance induz uma relação entre um artista e uma audiência, que convém analisar, e o conceito que permite essa análise é o de modo de comunicação cena/plateia – ou intérprete/público, que vai marcar a natureza e a intensidade da relação estabelecida entre os diferentes atores da performance. Para Marcadet (2008, p.13, *apud* FALBO), a interpretação do artista em suas performances cênicas envolve vários elementos como a encenação, a personalidade do artista, o contexto, os meios artísticos aos quais recorre, bem como os públicos aos quais os espetáculos são destinados.

2.5 CULTURA, MÚSICA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS: (RE)APROXIMAÇÕES E A RELEVÂNCIA DE SE ESTUDAR MÚSICA PARA AS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Ao pesquisar sobre as aproximações entre música e Relações Internacionais, encontramos bibliografia extensa sobre a participação da cultura nas relações internacionais, identificando um avanço nessa temática através de inúmeros trabalhos de pesquisa.⁸ Segundo Marcel Merle (1985, p. 343 *apud* SUPPO, 2012), *cultura* é um “conjunto de sistema de valores e de representações que servem como referência para a identificação de grupos nacionais, subnacionais ou supranacionais”. Para Merle, a cultura é o fator determinante que poderia explicar todos os comportamentos dos atores internacionais (1985 *apud* SUPPO, 2012). O Autor (1985 *apud* SUPPO, 2012) advoga que, os paradigmas das Relações Internacionais debatidos até então não seriam suficientes para esclarecer as complexidades das relações internacionais, visto que há um fator intercultural presente. Suppo, ao trazer uma citação de

⁸ Ao pesquisar no site *Google* a frase “música e relações internacionais” nos deparamos com o grande guarda-chuva temático numa variedade de trabalhos acadêmicos que tratam sobre cultura e relações internacionais, cujos temas principais são “Cultura como Soft Power”, “Diplomacia Cultural” e o estudo da chamada “Dimensão Cultural” dentro das Relações Internacionais. Sobre música, especificamente, encontramos temas como “A interação da música como Soft Power nas Relações Internacionais” e “Música e Política Externa”. Também encontramos trabalhos como o de Eduardo Tadafumi Sato, da USP, intitulado “Um importante encontro: música e ciências sociais”.

Merle, nos mostra que o fator cultural, por ser um conjunto de crenças, mitos e ideologias capazes de estabelecer preconceitos, estereótipos e paixões mobilizadoras, é uma:

questão política de primeira grandeza porque permite controlar e direcionar à distância o comportamento dos outros sem ter que ocupar militarmente o espaço. Na espécie de “no mans’s land” aberto entre os diferentes sistemas culturais pela invasão dos meios de comunicação, manobras tendendo a garantir a influência de uma ou outra potência sobre a rede de comunicação não são a excluir. O campo cultural, onde se forjam os sistemas de valores, é, portanto, um terreno conflitual, em que as relações de força são exercidas em permanência. Aquele que ignora esses três perigos (padronização, revoltas arcaicas e controle ideológico) arriscaria enfrentar sérios inconvenientes. (MERLE, 1985, p.379 *apud* SUPPO).

Borja (2010) narra que a história do campo das Relações Internacionais se edificou principalmente em torno dos grandes debates da disciplina, onde a compreensão da própria disciplina, a partir desses debates, se deu através da construção de uma história de vencedores e vencidos e muitos silenciamentos. Foi a partir do quarto debate, entre positivistas e pós-positivistas, que a disciplina deu início a uma série de questionamentos de suas premissas históricas (SMITH, 1996, *apud* BORJA, 2010). Temas como cultura e dinâmicas sociais só ganharam importância a partir da década de 80, encorajando discussões em torno de outras epistemologias possíveis e questionando temáticas consideradas “internacionais”, onde muitos autores defendem a perspectiva cultural como um caminho para investigação e compreensão das premissas filosóficas da disciplina, contribuindo para evidenciar seus mitos, disputas simbólicas e silenciamentos (BORJA, 2010).

Segundo Borja (2010), as variadas noções de cultura não dizem apenas respeito a transformações na língua, mas também a uma profunda mudança no entendimento dos *outros* e de *nós mesmos*. A Autora (2010) relata que o sentido humanista (francês e britânico) da noção de cultura é essencial para a compreensão das relações internacionais dos séculos XVIII e XIX, quando a civilização se tornou um princípio organizador e hierarquizante do sistema internacional, gerando as distinções entre *civilizados* e *bárbaros* ou *selvagens*, *colonizadores* e *colonizados*. Sobre o tema, Borja:

Em sua origem, a palavra cultura está relacionada à noção de cultivo – daí aprende-se seu uso na agricultura. Esse sentido originário desdobrou-se para uma concepção humanista de cultura, relacionado ao cultivo do espírito e do intelecto. Essa noção nasce na Europa do século XV, com as aristocracias europeias fascinadas pelo ‘desenvolvimento intelectual’ dos franceses, que pegaram o termo *cultura* emprestado dos italianos e o empregaram, pela primeira vez, em relação ao aprimoramento do comportamento individual [REEVES, 2004]. Nesse sentido, cultura estaria relacionada com as grandes expressões da humanidade, a saber, as artes e a literatura

e o cultivo intelectual. Foi no século XVII que a relação entre cultura e civilização, essencial para a compreensão da concepção humanista, é estabelecida. A noção hierárquica de cultura, implicada na visão humanista, permitia localizar a cultura como algo a ser buscado, atingido, cultivado. (BORJA, 2010, p. 4).

Já os alemães, como bem expõe Borja (2010), dissociaram a noção de cultura de civilização. Ao contrário da noção francesa e britânica humanista, a *kultur* alemã foi um conceito que serviu de pilar para a formação do Estado nacional:

Nessa perspectiva, cultura estava relacionada a questões mais subjetivas, que nos conformavam como sujeitos. Existia uma caracterização de cultura como algo puro, no sentido de resgatar os valores morais e costumes tradicionais dos povos germânicos, em contraposição à ideia de civilização, relacionada à adoção de valores universais, uso da razão e busca do progresso. A cultura foi uma poderosa ferramenta de construção do sentido de compartilhamento entre os povos germânicos, para legitimar a conformação de um Estado nacional na segunda metade do século XIX. (BORJA, 2010, p. 4).

Mais tarde, na segunda metade do século XX, os Estudos Culturais britânicos trouxeram novas compreensões sobre os sentidos da cultura no mundo em transformação. Como já citado anteriormente, Raymond Williams, um dos precursores da área, contribuiu enormemente para a compreensão de que cultura é feita de processos, interpretado como um fato ordinário, que é reconstruído cotidianamente, um entendimento de cultura como produção de sentido, que está em constante construção (BORJA, 2010).

Borja (2010) remonta à Paz de Westfália, para analisar sobre o *mito* da liberdade religiosa e respeito à diferença que este evento histórico proporcionou, atestando que a forma como a diferença religiosa entre os povos europeus foi manejada representou a construção de um espaço interior às fronteiras, caracterizado pela uniformidade cultural, pela segurança e pela ordem e o espaço exterior como o *lugar* para onde a diferença foi *empurrada*. Sobre isto, a Autora (2010) destaca:

O modo de lidar com a diferença, posto em prática com a Paz de Westfália, funcionou como uma espécie de paradigma, estabelecendo o modelo de relação com o 'outro' que iria marcar as relações internacionais como um todo, refletindo-se nas suas construções teóricas. Organizada, separada e delimitada pelas fronteiras, a diferença 'externa' é vista como ameaça, sendo ignorada, derrotada militarmente ou colonizada. Já a diferença interna aos Estados foi interpretada como uniformidade, sob as etiquetas das culturas nacionais. (BORJA, 2010, p. 10).

Como podemos perceber, o conceito de cultura evoca provocações filosóficas que são interessantes como uma sugestão para repensar a área das Relações Internacionais. Borja (2010) defende que, ao refletir sobre a ideia de cultura, pode-se lançar-se o desafio de reimaginar as Relações Internacionais como lugar de relações interculturais e como uma disciplina que

também serve ao estudo das diferenças, ao definir *diferença* como um recurso para a autorreflexão e para a crítica social.

Ao pensar em teorias das Relações Internacionais que nos permitam incluir nossa proposta de interseccionar música, política e relações internacionais, encontramos na teoria pós-moderna essa possibilidade de alargamento das teorias tradicionais de Relações Internacionais, que normalmente preconizam o Estado como ator principal ou unitário. Ao proporcionar prerrogativas epistemológicas que destacam o caráter político da cultura, da opinião pública, das mídias e dos discursos, bem como da influência destes na construção das identidades sociais dos indivíduos, torna-se possível analisar como estes aspectos inferem nas esferas sociais, econômicas e potencialmente também nas políticas (CUNHA, OLIVEIRA, 2017).

Partindo para o tema específico deste trabalho, ao longo das pesquisas bibliográficas em busca de aproximações entre tópicos mais específicos sobre *Música e Relações Internacionais*, encontramos a autora Anaïs Fléchet, uma pioneira nesta área de estudo no contexto da Academia europeia. Juntamente com Antoine Marès, organizaram o primeiro Colóquio sobre Música e Relações Internacionais, em 2013, organizado pela Revista Relações Internacionais e pelo Instituto de História das Relações Internacionais Contemporâneas⁹.

No artigo introdutório do periódico *Musique et Relations Internationales* (Música e Relações Internacionais, 2013), originado após o Colóquio, descrevem um evento histórico emblemático, que simbolizou uma aproximação entre a música e as Relações Internacionais: a performance musical do violoncelista Mstislav Rostropovitch da sarabanda da 2ª suíte de Bach, no Checkpoint Charlie, no dia 11 de novembro de 1989 – dois dias após a queda do Muro de Berlim¹⁰. Na análise dos Autores (2013), este ato simbólico de liberdade de expressão, e em

⁹ O Colóquio foi realizado nos dias 31 de março e 1º de junho do ano de 2013. O comitê científico era composto por Anaïs Fléchet (Universidade de Versailles Saint-Quentin-em-Yvelines), Didier Francfort (Universidade de Lorraine), Robert Frank (Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Antoine Marès (Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne e Revista Relações Internacionais), Danièle Pistone (Universidade Paris-Sorbonne) e François Vallotton (Universidade de Lausanne). Contou com a participação de pesquisadores de universidades francesas (além das já citadas, Universidade de Artois, Escola de altos estudos em ciências sociais, Universidade de Lorraine), canadenses (Universidade de Montréal), finlandesas (Universidade de Helsinki), suíça (Universidade de Bâle) e dirigentes de observatórios musicais na França. Entre os temas debatidos nas mesas durante os dias do Colóquio estão *a circulação de músicos e de obras musicais, a música como uma questão de política cultural; a música, a guerra e a paz; o Conselho Internacional da Música e a política musical da UNESCO e Música, Organizações Internacionais e a Liga das Nações*. Informações obtidas de <https://calenda.org/249861>.

¹⁰ O evento foi transmitido e comentado ao vivo, à época, pelo Institut National de l'Audiovisuel (Instituto Nacional do Audiovisual, INA) na televisão francesa e pode ser acompanhado no arquivo disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-Y0x1zt5PcM>. Em Berlim confrontavam-se dois mundos: Berlim Ocidental, sob a influência dos valores capitalistas, onde os Estados Unidos haviam despejado os dólares da ajuda econômica do Plano Marshall; e a Berlim Oriental, sob a influência dos valores soviéticos, onde a URSS extraía riquezas para o seu plano de reconstrução (SARAIVA, 2008).

virtude do poder de emocionar proveniente da atuação do músico naquele contexto, ressaltou o caráter universal da música e sua união à política.

Os Autores (2013) ressaltam que os musicólogos foram os primeiros a explorar a dimensão internacional da música e identificam múltiplas explicações que possam ter contribuído para uma demora na integração entre a música e os campos da história cultural e da história das relações internacionais:

a extrema setorização das disciplinas que impede o cruzamento e a fecundação dos saberes; a timidez dos historiadores frente ao objeto musical; a ideia mais ou menos correta segundo a qual a música, comumente considerada como universal, é dificilmente marcada por antagonismos [...] ou ainda porque, devido à sua natureza, a música [especialmente instrumental] não é supostamente portadora de um discurso explícito. (FLÉCHET, MARÈS, 2013, p. 4, tradução nossa).¹¹

Fléchet e Marès (2013) relatam que o número de trabalhos que tratam do tema da música nas relações internacionais tem aumentado consideravelmente no contexto da academia Francesa e também europeia.¹² Estes trabalhos, entre teses e colóquios realizados, tratam sobre a história cultural e incluem pesquisas sobre a música europeia, a música durante a Primeira Guerra Mundial, a chegada do jazz na Europa e o fenômeno dos festivais de música.

Ao analisar o contexto europeu, percebe-se que havia uma grande circulação de músicos pelo continente, em virtude do mecenato e dos principados – na Europa medieval, muitos músicos serviam a príncipes atuando nas cortes reais –, o que conseqüentemente provocou uma ampla mobilidade das suas obras (FLÉCHET, MARÈS, 2013). A ópera, por exemplo, foi um gênero cuja migração no espaço se acelerou no século XVIII, sempre envolvendo questões de dimensão financeira, nacionais e relativas à estética (FLÉCHET, MARÈS, 2013). Segundo Fléchet e Marès, músicos sempre cruzaram as fronteiras europeias, seja antes do século XIX, como também entre a Europa e as Américas, uma situação de mobilidade que era favorecida ou dificultada por inúmeros fatores, como:

¹¹ *la sectorisation extrême des disciplines qui empêche le croisement et la fécondation des savoirs, la timidité des historiens face à l'objet musical, l'idée plus ou moins juste selon laquelle la musique, souvent considérée comme universelle, serait peu marquée par les antagonismes [...] ou encore, par sa nature, la musique [surtout instrumentale] n'est pas censée être porteuse d'un discours explicite.* (Tradução nossa)

¹² *Les Relations culturelles internationales au XX^e siècle* (As Relações culturais internacionais no século XX, tradução nossa); *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914* (Teatros em capitais, nascimento da sociedade do espetáculo em Paris, Verlim, Londres e Viena, 1860-1914, tradução nossa); *Musique, sons et silences de la Grande Guerre* (Música, sons e silêncios da Grande Guerra, tradução nossa); *New Orléans sur Seine: histoire du jazz en France* (Nova Orleans no Sena: história do jazz na França, tradução nossa).

[...] favorecida pela moda, pelo apetite das elites [...], pelo fascínio pelo exotismo ou pela novidade, pelo desejo de exercer influência através da divulgação de sua música, através da afirmação da música nacional e sobretudo através das inovações técnicas, a formidável aceleração exponencial dos meios eletrônicos no século XX e no século XXI, através da atividade de indivíduos [ou de grupos], bem como dos Estados, que tem interesse em promover trocas tanto do ponto de vista econômico quanto político; mas que, às vezes, também é dificultada por conflitos abertos que geram empecilhos e até mesmo impedem a circulação, dificultada devido à maior ou menor permeabilidade das culturas locais, e em virtude das censuras ideológicas ou religiosas, ou ainda pela restrição estatal que pesa sobre as liberdades individuais [...] (FLÉCHET, MARÈS, 2013, p. 6, tradução nossa¹³).

Em relação às políticas públicas e culturais dos Estados e sua relação com a música, Fléchet e Marès (2013) identificam a presença de uma instrumentalização da música por parte destes organismos, com o objetivo de influenciar o *Outro* por meio da difusão da *sua* música e a projeção de uma imagem através da música. Neste sentido, é possível perceber intersecções entre a identidade nacional de um Estado e as suas produções culturais, cuja instrumentalização da música pode servir, sobretudo, a fins diplomáticos. Sobre este tema, os Autores (2013) trazem um exemplo:

Quando os tchecoslovacos organizaram em 1928, para o décimo aniversário de seu Estado, a primeira apresentação parisiense da famosa ópera *La Fiancée Vendue*, de Smetana, foi menos para divulgar essa obra do que para celebrar diplomaticamente e musicalmente o reconhecimento de seu estado em terra francesa. Da mesma forma, durante a Conferência de Paz, a delegação da Tchecoslováquia mobilizou o Quarteto Tcheco, um dos grupos de música de câmara mais célebres do seu tempo, para seduzir a Paris dos tomadores de decisão. Os fluxos que podem ser resultantes de iniciativas individuais – como vimos com o papel desempenhado em Paris pelo salão da princesa Winnaretta Singer-Polignac – podem, assim, assumir um tom político e diplomático assertivo. (FLÉCHET, MARÈS, 2013, p. 7, tradução nossa¹⁴).

A música exerceu um papel fundamental no acompanhamento de atividades militares ou de guerra, exercendo a função de encorajar tropas no campo de batalha (com as fanfarras),

¹³ *Cette situation peut être favorisée ou entravée: favorisée par la mode, par l'appétence des élites, par la surenchère à laquelle se livrent les mécènes, par la fascination pour l'exotisme ou la nouveauté, par la volonté d'exercer une influence par la diffusion de sa musique, par l'affirmation d'une musique nationale et surtout par les innovations techniques, la formidable accélération exponentielle des supports électroniques au xxe siècle et au xxie siècle, par l'activité des individus (ou de groupes) et des États, qui ont intérêt à favoriser les échanges tant du point de vue économique que politique ; mais elle est parfois aussi entravée par les conflits ouverts qui gênent et même empêchent les circulations, par la plus ou moins grande perméabilité des cultures locales, par les censures idéologiques ou religieuses, par la contrainte d'État qui pèse sur les libertés individuelles [...]*

¹⁴ *Quand les Tchecoslovaques organisent en 1928, pour le dixième anniversaire de leur État, la première représentation parisienne du célèbre opéra *La Fiancée Vendue* de Smetana, c'est moins pour faire connaître cette oeuvre que pour célébrer diplomatiquement et musicalement la reconnaissance de leur État en terre française. De la même façon, pendant la Conférence de la Paix, la délégation tchecoslovaque avait mobilisé le Quatuor tchèque, une des formations de musique de chambre les plus célèbres de son époque, pour séduire le Tout-Paris des décideurs. Les flux qui peuvent être le résultat d'initiatives individuelles – on l'a bien vu avec le rôle qu'a joué à Paris le salon de la princesse Winnaretta Singer-Polignac – peuvent ainsi prendre une teinte politique et diplomatique affirmée.*

no acompanhamento de combatentes (com as marchas), para impressionar o adversário (os famosos cantos hussitas¹⁵ do início do século XV), para honrar os desaparecidos (*Requiem*) ou mesmo para celebrar a vitória (notoriamente o canto *Te Deum*) (FLÉCHET, MARÈS, 2013).

Ao abordar questões que refletem sobre as relações que podem ser feitas entre a música e a política, Fléchet e Marès (2013) apresentam casos em que o contato artístico – por parte de artistas ou de movimentos musicais organizados por entes estatais – pode ser visto como um compromisso ou aprovação de um regime em vigor e inclusive, representar um ensejo de determinado Estado:

Devemos, nós, em nome da cultura ou da arte, concordar em atuar em um país cujo regime está sujeito ao opróbrio geral? Lembramos das reprovações direcionadas a Yves Montand durante sua turnê ao Oriente após o esmagamento do levante de Budapeste. Aqui é lembrado o constrangimento da viagem de 1980 da Orquestra de Paris dirigida por Daniel Barenboïm à Argentina do general Videla. [...] A música – o mesmo vale para o esporte – também tem sido utilizada como instrumento de pacificação e comunicação: o caso da abertura da China à ópera ocidental é revelador desse esforço de compreensão... que, entretanto, não funciona unilateralmente. O mesmo é verdade, no contexto da Guerra Fria, para as turnês musicais organizadas pelos dirigentes do bloco soviético: um instrumento de propaganda, assim o compreenderam os comunistas responsáveis pela vida cultural a partir do momento em que o comércio é retomado entre Oriente e Ocidente. (FLÉCHET, MARÈS, 2013, p. 8, tradução nossa¹⁶).

A música, portanto, é uma das mais diversas manifestações culturais existentes e há vários artistas que se destacam ao trabalhar, de forma consciente, questões sociais, econômicas e políticas em suas obras, com a clara intenção de manifestá-las. Como bem nos explicam Dorgival e Thales (2017), a música pode ser interpretada como uma forma de comunicação, ou até mesmo o reflexo de condições sociais diversas, como identidade, racismo, pobreza, nacionalismo, unidade, coletividade, entre outras, assim como ser perfeitamente utilizada como um instrumento político, com propósitos culturais. Os Autores (2017) enfatizam que:

¹⁵ Os hussitas eram os tchecos seguidores das ideias de Jan Huss, um padre e teólogo que influenciou os reformadores protestantes do século XVI na Boêmia. Travaram diversos conflitos, principalmente após a morte de Huss – que foi punido pela Igreja Católica, acusado de heresia –, onde entoavam cantos de batalha para impressionar e intimidar os adversários.

¹⁶ *Doit-on au nom de la culture ou de l'art accepter de se produire dans un pays dont le régime est soumis à l'opprobre général ? On se souvient des reproches adressés à Yves Montand lors de sa tournée à l'Est après l'écrasement de l'insurrection de Budapest. Ici, c'est l'embaras de la tournée de 1980 de l'Orchestre de Paris dirigé par Daniel Barenboïm dans l'Argentine du général Videla qui est évoqué. [...] La musique – c'est vrai aussi du sport – a été également utilisée comme un instrument de pacification et de communication : le cas de l'ouverture de la Chine à l'opéra occidental est révélateur de cet effort de compréhension... qui ne fonctionne toutefois qu'unilatéralement. Il en est de même, dans le contexte de la Guerre froide, pour les tournées musicales organisées par les dirigeants du bloc soviétique : un instrument de propagande, c'est ainsi que l'entendent les responsables communistes de la vie culturelle à partir du moment.*

Artistas podem abraçar uma causa social, utilizando-se de sua vivência para refleti-la na forma de uma canção e alcançar seu público alvo, fazendo com que várias pessoas se identifiquem ou até mesmo que sua mensagem possa chegar em pessoas que não necessariamente possuam uma vivência na causa específica, mas através do elo empático que a música proporciona, ao contribuir para o sentimento de alteridade no sentido da noção de coletividade [...]. (CUNHA, OLIVEIRA, 2017, p.9).

Ao estudar sobre a incorporação de elementos políticos no aspecto discursivo da música das chamadas divas pop, Dorgival e Thales (2017) percebem que artistas como Lady Gaga, Beyoncé, Christina Aguilera e M.I.A., utilizaram-se de recursos da escrita e da voz aliados a seu poder de propagação na mídia, para repassar suas mensagens atreladas à temas emergentes da atualidade e que estão conectados às Relações Internacionais. Indo além das suas obras musicais, percebe-se que existe, de fato, um engajamento político das artistas, bem como um comprometimento com as causas que vai muito além de escrever e performar as suas canções, mas também mostrando a força que elas têm através da imagem e de sua influência nas mídias (CUNHA, OLIVEIRA, 2017, p. 25).

Posto isso, a música é uma manifestação artística que possui capacidade de impacto significativo na vida das pessoas, uma vez que proporciona a experimentação de sensações diversas para quem a escuta, possuindo a capacidade de promover conexões emocionais com cada indivíduo. Além disso, a música consegue impactar coletivamente, conectando pessoas que possuem um sentimento mútuo de identificação em relação a algum tema específico. Portanto, quando artistas da música se utilizam da sua própria imagem, bem como das suas performances, para defender causas sociais e políticas, percebemos o quão influenciadoras e potentes de engajamento podem tornar-se suas obras e manifestações num contexto de cultura da mídia, bem como seu papel como indivíduos de relevância nas Relações Internacionais.

3 MÚSICA NO BRASIL: DISCUSSÕES SOBRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, EM TERRITÓRIO BRASILEIRO

Após explorar a bibliografia sobre a música, performance e as possibilidades de aproximação entre música e as Relações Internacionais, partimos para a análise do contexto brasileiro, fazendo uma breve passagem sobre como surgiu a música em território brasileiro. O fato de Brasil ter sido colônia de Portugal, interfere fortemente na produção musical que existia em solo brasileiro antes da chegada destes, e marca profundamente as manifestações musicais que aqui já existiam. Fora do objetivo deste trabalho, fazemos uma breve análise destes aspectos para que o leitor possa situar-se cronologicamente e enriquecer sua leitura.

No segundo tópico discutiremos conceitos de *música popular* para então descobrir como surgiu o termo Música Popular Brasileira (MPB), valorizando seu contexto histórico e a conjuntura política, social e econômica de seu surgimento. Logo, um estudo de caso interessante mostra como foi feita a apropriação da música de Carmen Miranda por Getúlio Vargas, de forma a utilizá-la segundo seus propósitos políticos para construir uma imagem internacional do que é o Brasil, aliado também à indústria cinematográfica.

Discutiremos o fenômeno cultural da Música Popular Brasileira, tentando delimitar seu surgimento do ponto de vista estético e cronológico, realizando um recorte sensível de gênero, etnia e classe social, contextualizando também as manifestações musicais que ocorreram durante a ditadura militar e todo o contexto que possibilitou que a MPB se consolidasse como *música de protesto* e *rede de recados* na ditadura e nos anos de chumbo. Com o apoio de teorias sobre a performance, exploraremos, do ponto de vista artístico, as canções, as letras, as performances de artistas, sua utilização do corpo em cena, figuras de linguagem e ferramentas utilizadas para driblar a censura, bem como outras artes, notoriamente o Teatro, que se manifestaram abertamente contra o regime, configurando-se como espaços de resistência.

3.1 A MÚSICA ANTES E DEPOIS DO “BRASIL”

Visando situar o leitor sobre todas as nuances possíveis da importância da Música Popular Brasileira (MPB) no contexto social dos anos de chumbo da ditadura militar (1969-1974), pensamos ser necessário realizar uma breve análise da história social da música popular no Brasil. Em virtude de o Brasil compartilhar um passado colonial com Portugal, enriquece-nos a análise se nos voltarmos temporalmente, de forma breve, com atenção às mudanças ocorridas no contexto sociocultural da então metrópole colonial e que foram, então, *transplantadas* para o contexto social e cultural brasileiro. Como bem aborda José Ramos Tinhorão, em seu livro *História Social da Música Popular Brasileira* (2010), “os duzentos primeiros anos da colonização brasileira nada mais representaram do que uma reprodução [com pequenas variantes locais] da realidade da vida na metrópole” (TINHORÃO, 2010, p.16).

O pioneirismo de Portugal e Espanha nas navegações no Oceano Atlântico só fora possível graças à unificação política, jurídica e administrativa prematura – quando comparada aos outros Estados europeus que mais tarde se lançariam às empreitadas oceânicas –, cuja expansão para o resto do mundo, por meio da conquista e do assentamento, do comércio e do império administrativo, é considerada o evento de maior importância na história da humanidade (WATSON, 2004). A atual sociedade internacional descende deste primeiro sistema internacional que cobriu a totalidade do globo terrestre, fruto das expansões marítimas europeias.

A transição para a economia pré-capitalista, em Portugal, trouxe consigo mudanças: a economia, antes baseada no meio rural, se deslocou para os centros urbanos, fortemente orientada pelo advento do projeto das navegações marítimas, refletindo-se, conseqüentemente no campo cultural – estrutura esta que viria a ser transplantada para o futuro Brasil colonial – como bem ressalta Tinhorão (2010):

O resultado desse novo quadro de vida urbana sob o moderno regime de relações de produção pré-capitalista – que assim tendia a abolir o interesse coletivo em favor da particularidade expressa, caso a caso, na letra da lei – iria fazer-se sentir também no campo cultural. É que, enquanto os cantos e danças do mundo rural continuavam a constituir manifestações coletivas, onde todos se reconheciam, a música da cidade – exemplificada no aparecimento da canção a solo, com acompanhamento pelo próprio intérprete – passou a expressar apenas o individual, dentro do melhor espírito burguês. (TINHORÃO, 2010, p.15-16).

As manifestações culturais que se tornariam típicas das cidades no Brasil, estavam apenas despontando como algo novo nos principais centros do próprio país colonizador, neste caso Portugal. Com o ensejo de explorar os recursos da colônia, transferia-se a estrutura político-administrativa portuguesa para o Brasil, bem como a organização municipal baseada no tradicional sistema de Conselhos, onde a economia agrícola predominava e o núcleo urbano das primeiras cidades e vilas servia apenas como um centro administrativo da área rural, fazendo com que a cultura do campo se projetasse sobre o espaço das cidades (TINHORÃO, 2010). Esta posição “complementar” do meio rural que as primeiras cidades brasileiras possuíam, até a elevação da colônia à posição de vice-reinado em 1763, era uma consequência do sistema de produção agrícola voltado para o mercado externo, como bem discute Tinhorão (2010):

Ante tais condições, as vilas e as cidades dos dois primeiros séculos da colonização, não tendo como beneficiar-se da riqueza produzida à sua volta pela falta de um mercado interno – os lucros da exportação ficavam com os produtores, os impostos eram recolhidos pela coroa –, abrigavam uma população permanentemente reduzida e pobre, cuja sobrevivência dependia de pequenas lavouras de subsistência, o que constituía mais uma forma de subordinar o meio urbano ao modo de vida rural. [...] Essa característica das cidades dos dois primeiros séculos de vida colonial iria determinar, no plano cultural, o estabelecimento de uma particularidade destinada a tornar-se uma marca da evolução das atividades e criações destinadas ao lazer urbano no Brasil: a coexistência de manifestações típicas das cidades sempre ligadas às elites, e de formas populares de diversão invariavelmente derivadas da tradição rural. (TINHORÃO, 2010, p.35-6).

Tinhorão (2010, p. 36-7) enriquecendo nossa análise com sua pesquisa documental, ao consultar a carta escrita no porto seguro de Vera Cruz pelo escrivão Pero Vaz de Caminha em busca das primeiras manifestações sonoras no Brasil, nos conta que os primeiros sons produzidos pelos portugueses em solo brasileiro foram de trombeta e, notoriamente, de gaita, o instrumento até então mais popular dos camponeses em Portugal. Tinhorão (2010) explica com mais detalhes, ainda estipulando possíveis “gêneros” que estariam se formando no Brasil colonial, que:

(...) a maioria dos tripulantes das naus e dos que saíam para a aventura do mar era gente de regiões rurais então em decadência, o outro instrumento musical citado logo adiante na carta de Caminha seria exatamente o segundo mais encontrado, ao lado da gaita de foles, entre o povo português: o tamboril. ‘Nesse dia enquanto ali andavam [os índios], dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso, como se fossem mais amigos nossos do que nós seus’. Assim, posto que, além desses sons particulares do mundo rural, o único tipo de música citada na carta de Pero Vaz de Caminha foi a dos cantos religiosos com que todos os presentes acompanharam a cruz a ser erguida no local da primeira missa rezada na terra descoberta [‘E com os religiosos e sacerdotes que cantavam, à frente, fomos trazendo-a dali, a modo de

procissão’], pode-se dizer que aí estariam indicados os dois gêneros musicais que, de fato, iriam prevalecer no primeiro século da descoberta: o rural português na área dos sons profanos-populares, e o erudito da igreja na das minorias responsáveis pelo poder civil e religioso. (TINHORÃO, 2010, p.37-8).

A música esteve presente desde antes da chegada dos portugueses ao Brasil – bem como em todo o continente Americano antes da chegada dos povos europeus – dado que os povos indígenas que aqui já habitavam possuíam suas próprias manifestações musicais, cujos registros pioneiros datam ainda do século XIV (SECRETARIA DE CULTURA E JUVENTUDE, SBC-SP, s.d.). Em decorrência do processo colonial e, notoriamente, da diáspora africana, as referências sonoras que comporiam as características da musicalidade no Brasil se expandiram – em consequência da via da dominação violenta, onde a música tornou-se um terreno de disputa, gerando apagamentos históricos irremediáveis. Analisar a extensa história social da formação musical no Brasil desde a chegada dos portugueses até o século XX foge ao escopo desta pesquisa, podendo, contudo, ser perfeitamente aprofundada na consulta ao livro de Tinhorão (2010), caso o leitor tenha interesse.

A europeização sempre esteve acentuada na cultura brasileira, relegando as manifestações negras e indígenas que não se adequavam aos critérios de qualidade impostos pela cultura branca à uma condição de subcultura. Na música, não foi – e segue não sendo – diferente, continuando a ser essencialmente branca e ainda se valendo de recursos com a “citação”, ao incorporar trechos que claramente remetiam harmônica ou ritmicamente à música produzida por negros e indígenas, sem modificar radicalmente a estrutura da canção – que continuava sendo fundamentalmente branca (SALDANHA, 2008).

3.2 QUÃO POPULAR É A SUA MÚSICA POPULAR? DISCUTINDO ENTENDIMENTOS SOBRE MÚSICA POPULAR

Ampliaremos a discussão sobre a definição do que é a *música popular*, de acordo com o contexto brasileiro, para então poder adentrar no tema da Música Popular Brasileira (com iniciais maiúsculas), como movimento cultural específico, com suas discussões particulares. Torna-se importante retomar o tema para evitar confusões semânticas e proporcionar uma clareza metodológica para a pesquisa inserida no contexto brasileiro. Para introduzir a discussão, Tânia da Costa Garcia (2013) aborda o contexto no qual:

As transformações ocorridas no cenário internacional após o fim da Segunda Grande Guerra, ao anunciarem a hegemonia norte-americana, colocaram em curso, na América Latina, mudanças estruturais nos campos político, econômico e social, responsáveis por acontecimentos que marcariam as três décadas seguintes. Tal processo, ao provocar rearranjos internos em todos os níveis das sociedades, desencadeou um movimento, no plano simbólico, de revalorização da identidade nacional, a fim de fazer frente à mundialização da cultura promovida pela nova dinâmica da ordem internacional. No universo das artes, a música popular, pela sua capacidade de difusão, graças ao barateamento da tecnologia disponível e à circulação entre os distintos grupos sociais, tornou-se expressão das disputas em torno da identidade nacional. Redefinir o simbólico da nação implicava também na redefinição dos grupos que partilhariam o poder. (GARCIA, 2013, p. 17).

No Brasil, a história da canção popular, como um símbolo de brasilidade, esteve ligada muito mais à vida urbana do que à vida rural, cujas expressões musicais ligadas ao meio rural, como a música caipira, não eram relacionadas como representação da identidade nacional (GARCIA, 2013), por mais que as populações camponesas mais pobres fossem majoritárias (TINHORÃO, 2010). Ritmos oriundos da vida urbana como o samba dos anos 1930, a Bossa Nova no final dos anos 1950, a MPB e o movimento cultural da Tropicália nos anos 1960 tiveram um papel de destaque na caracterização do que seria a música nacional, a *música brasileira* (GARCIA, 2013, grifo nosso).

A figura do homem do campo sempre fora alvo de estigmatização até a chegada da influência do *country* estadunidense, nos anos 1980, que fez com que toda a produção cultural proveniente do meio rural fosse assimilada positivamente pelas camadas médias urbanas (GARCIA, 2013). Mário de Andrade, poeta, escritor e musicólogo brasileiro, um dos pioneiros no movimento Modernista no Brasil, conseguiu estabelecer relações de conexão entre a música rural como símbolo da identidade nacional, adotando uma definição bastante influente do termo *música popular* como *música rural* (NEDER, 2010):

No campo dos estudos folclóricos, com Mário de Andrade, a música rural alcançou a importância devida. Para o intelectual, tal manifestação era a grande expressão da identidade brasileira, permitindo identificar as influências dos diferentes grupos étnicos formadores da ‘raça’. Todavia, como já observamos anteriormente, para o movimento modernista essas sonoridades não tinham importância *per se*, isto é, não se advogava a defesa do passado e a preservação dessas expressões musicais como a alma do povo brasileiro. A ideia era extrair daí a matéria-prima que, fusionada com as referências da música erudita europeia, forjaria a moderna música brasileira, nacional e cosmopolita. (GARCIA, 2013, p.30).

Como exposto acima, para Mário, o termo *música popular* era associado às músicas das comunidades rurais tradicionais, fazendo oposição à denominada por ele de *música popularesca*, urbana e midiaticizada – notoriamente aquela que é mais comumente associada como *música popular* (NEDER, 2010). Mário de Andrade entendia que a *música popular* (para ele, a folclórica, a tradicional), detinha a *essência nacional*, porém, só chegaria ao patamar de representação da identidade brasileira se adotasse parâmetros da música erudita para converter-se no que ele denominava como *música artística*, como bem nos explica Álvaro Neder:

Esta preocupação com o campo folclórico – que detinha, em sua visão, a identidade nacional – foi mobilizada por força do ideal utópico de Mário: a condução progressiva do ‘povo brasileiro’ de um estado de atraso tecnológico até a superação deste, e que seria presidida pela música erudita [de origem europeia]. [...] No outro polo da dicotomia, a música ‘popularesca’ [como se referia à música popular-comercial, como vimos], eivada de internacionalismos, não conduziria à efetivação de sua utopia, seu projeto teleológico de superação do atraso tecnológico brasileiro rumo ao progresso, mas sem perda da ‘essência’. (NEDER, 2010, p. 183).

O debate segue sendo alimentado por outras frentes, como a Comissão Nacional do Folclore¹⁷, criada em 1945 com o propósito de discutir a música popular, que tinha a missão de “congregar intelectuais das diversas regiões do país, a fim de construir uma imagem unívoca da nação brasileira” (GARCIA, 2013, p. 30), tentando controlar a modernização e influências externas para que não corrompessem a cultura nacional. A discussão sobre a definição do que seria *folclore* gerou controvérsias, isto porque o entendimento do que seria *fato folclórico*, seria reconhecido como “as manifestações da cultura popular não necessariamente tradicionais, de aceitação coletiva anônima ou não” (VILHENA, 1997, p. 140 *apud* GARCIA, 2013) e entrava

¹⁷ Após 10 anos da sua criação, o movimento folclorista passou a se estruturar com o apoio do Estado, tendo realizado congressos, organizado museus, exposições e entidades que se dedicavam à preservação da cultura popular. Foi no Congresso Brasileiro de Folclore de 1951 que foram edificadas a definição de “fato folclórico”, documentado na Carta do Folclore Brasileiro (GARCIA, 2013).

em conflito direto com o conceito europeu, que exigia o caráter da “tradicionalidade” como requisito essencial, gerando diversos consensos a respeito.

A Revista da Música Popular, criada em 1954, participou do debate defendendo a existência de um folclore *urbano*. Uma das suas reivindicações foi a de tornar o samba dos anos 1930 na música folclórica nacional, retomando a discussão sobre a origem do samba e das diversas apropriações sofridas pelo gênero, pensando sua relação com a identidade nacional e a definição de seu lugar social (GARCIA, 2013). A publicação destacava a discussão sobre o que deveria ser considerado uma *autêntica música popular brasileira* (grifo nosso), decantando o imenso repertório musical que era veiculado pelos meios de comunicação, que muitas vezes traziam traços de sonoridades estrangeiras latentes.

Garcia (2013) também traz a pertinente distinção entre *música folclórica* e *música popular*, ressaltando que o folclore seria a representação da tradição, enquanto o popular, a ruptura com essa tradição. Ao citar o intelectual e músico chileno Eduardo Carrasco (1982, p.7 *apud* GARCIA, 2013, p.18), compartilha a definição dada pelo autor de que a música folclórica é “local e se incorpora à vida do povo como qualquer outra tradição assimilando-se a ação e a crença concreta, cujas bases se perdem na memória do povo que cria” e que “as formas de relação que cria entre o executante e quem a escuta, não tem que ver com o que nós, hoje em dia, entendemos como espetáculo”. A música popular, por sua vez, está associada, desde o seu surgimento, “ao baile e outras atividades sociais da vida cidadina, onde já não mais se encontram os fios da tradição folclórica e as finalidades prescritas pelo rito”, possuindo, claramente, uma relação com “a vida moderna que inventa a canção popular e lhe tem dado forma atual de produto de consumo, com características cada vez mais internacionais e mais distantes das culturas originais” (CARRASCO, 1982, p.7 *apud* GARCIA, 2013, p.18).

Segundo Álvaro Neder (2010) existem definições comumente utilizadas para o termo *música popular*, que normalmente são vistas como “naturais” sem serem devidamente analisadas. Neder, ao citar Birrer (1983, p.104 *apud* Neder 2010) apresenta algumas definições sobre *música popular* que foram instituídas em seu contexto temporal específico e que foram dadas por verdadeiras.

Dentro das “definições normativas”, presume-se que a música popular seja uma expressão cultural inferior. Esta definição, por si só, é considerada pelo Autor (2010) como arbitrária, pois apresenta características ideológicas e juízos claros de valor. Já nas “definições negativas” a música popular é a música que não é do outro tipo, ou seja, é toda aquela prática musical que não se pode definir como música *erudita*, ou *folclórica*. Embora possamos

concordar que a música popular não é o mesmo que música erudita ou folclórica, segundo Neder (2010), as três partilham elementos entre si.

Para Middleton (1997, p.4, *apud* NEDER 2010) existem ainda arbitrariedades nas definições da natureza de cada tipo de música, pois parte-se da ideia geral (e naturalizada) de que a música erudita é difícil, complexa e exigente, enquanto a música popular – por oposição – seria entendida como fácil, simples e mais acessível. Ora, Neder (2010, p. 185) demonstra quão perigosa é esta afirmação, dado que “muitas peças comumente compreendidas como *eruditas* [o coro *Aleluia* de Hendel, muitas canções de Schubert, muitas árias de Verdi] possuem qualidades de simplicidade”, enquanto “da mesma maneira, não parece que as gravações dos Sex Pistols sejam *acessíveis*, que a obra de Frank Zappa seja *simples* ou que a de Billie Holiday seja *fácil*” (grifo nosso).

Uma outra definição seria a sociológica, onde a música popular é definida como aquela associada, produzida por ou para um grupo ou classe social particular. Apesar de muitos gêneros musicais como o *jazz* e o *blues*, tendo surgido a partir de canções de trabalho de africanos escravizados nas colônias da América do Norte, e mais tarde sendo apropriados pelas elites e pela indústria fonográfica em ascensão, Neder (2010) contesta esta definição, explicando que, no século XXI:

Esta definição falharia por que o campo musical não poderia ser reduzido à estrutura de classes, ou seja, os tipos de músicas e as práticas musicais nunca são propriedade privada de um contexto social particular. A mobilidade social e a fluidez interclasses, além do caráter cada vez mais indiferenciado da difusão midiática e dos mercados culturais, tornariam isso óbvio hoje. (NEDER, 2010, p. 185).

A definição tecnológica-econômica, trata a música popular como aquela que é disseminada por meios de comunicação de massa e/ou um mercado massificado (BIRRER, 1983, p.104 *apud* NEDER, 2010), a qual Neder (2010) também faz a crítica, dado que haveria a necessidade de comprovar que os modos de difusão em massa teriam afetado *apenas* a música popular, tornando-a mercadoria.

Baia (2010, p.9) ressalta a presença do caráter massivo da música popular, pois “constitui-se num dos fenômenos culturais mais marcantes do século XX e grande parte da produção musical de nossa época se insere no amplo leque de manifestações musicais que chamamos *música popular*”, além de que, mesmo sendo uma forma de lazer e entretenimento da vida urbana, foi “veículo de luta ideológica, de mudanças comportamentais, estando sempre

presente nos movimentos de juventude, constituindo-se assim num importante documento historiográfico”.

Neder (2010) defende que a música popular se constrói pela característica da pluralidade, e não pela uniformidade, devido ao fato de que está atravessada por categorias históricas, sociais e culturais, não podendo definir-se *música popular* por características como: origem rural, tradição oral, autoria coletiva, espontaneidade e autenticidade. É fato que quando ouvimos a expressão *música popular* somos tomados por uma confusão em relação à qual é, exatamente, o seu significado, e a quais tipos de manifestações musicais se refere, quais critérios possui, etc. Buscando transmitir esta característica do termo *música popular*, trazemos a uma citação de Neder (2010), cujo esclarecimento sossega:

[...] a busca da pureza de uma definição rigorosa equivaleria igualmente à purificação da própria música, retirando-a do cenário histórico específico onde ocorrem sua elaboração e seus confrontos, sempre e a cada vez, o que resultaria em seu empobrecimento e reificação. O fato de que todos os sentidos são social e historicamente marcados [o que uma pessoa defende por popular pode ser contestado por outra pessoa ou outro tempo] ressalta a constatação de que o uso do termo ‘música popular’ nunca será desinteressado, portanto ‘objetivo’. Este nome será usado de maneira diferente dependendo da pessoa que o proferiu, em cada momento, em cada local; e seu caráter e características serão definidos e construídos com referência a seus outros *in absentia*, notadamente a música erudita e a música tradicional. Adota-se aqui, então, uma outra maneira de compreender a música popular em seu dinamismo: através de suas *relações*. (NEDER, 2010, p.182-83).

Estes elementos estão sempre em movimento, fazendo com que o termo *música popular* indique um conjunto aberto de músicas com suas características variadas, e tornando este termo cambiante segundo o contexto temporal e espacial (NEDER, 2010).

3.3 “O PRESIDENTE DO BRASIL NÃO ACHA PRUDENTE QUE EU VÁ SEM MINHA PRÓPRIA ORQUESTRA” – O GOVERNO VARGAS E A MÚSICA POPULAR COMO FERRAMENTA POLÍTICA

Um estudo de caso interessante para analisar as intersecções entre a música, a política e as Relações Internacionais são a forma como o Governo de Getúlio Vargas utilizou-se da música popular para veicular os ideais de seu governo, bem como a relação privilegiada entre ele e a cantora Carmen Miranda. A Revolução de 30 foi um evento histórico que representou a ruptura de um sistema socioeconômico desgastado, comandado pela aristocracia rural que cada vez mais perdia sua hegemonia frente às reivindicações das classes industriais em ascensão e o crescente proletariado urbano¹⁸. Durante quinze anos (de 1930 a 1945), Getúlio Vargas ocupou a presidência da República dos *Estados Unidos do Brasil* (primeiro nome oficial do país desde a Proclamação da República, até 1968), através de um golpe de Estado perpetrado pelo próprio Vargas, com o apoio dos militares, em 10 de novembro de 1937 (VICENTE, 2006).

O governo iniciaria com a dissolução do congresso e a extinção de todos os partidos políticos naquele mesmo ano, quando, dois anos mais tarde, Vargas criaria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) para servir-lhe de apoio, como órgão de comunicação social, com o objetivo de *centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa e incentivar uma arte e uma literatura genuinamente brasileiras* (DL n.1.915 de 27/12/1939). O Decreto-Lei criava divisões e se propunha a colaborar com artistas nacionais – e estrangeiros – demonstrando vontade política em conceder estímulos e incentivos para a produção de quaisquer produtos culturais que se aproximassem dos interesses nacionais e contribuíssem para uma boa representação do país aos olhos estrangeiros (DL n.1.915 de 27/12/1939). Devido ao alto índice de analfabetismo (56,4% da população adulta em 1940), o rádio tornou-se um dos instrumentos privilegiados da propaganda oficial (VICENTE, 2006).

Foi no Governo Vargas que a música popular teve destaque ao ser utilizada como uma ferramenta política de propaganda. Entre os artistas que acompanhariam Vargas na comitiva oficial que passaria pela Argentina e pelo Uruguai, estaria Carmen Miranda e o conjunto Bando da Lua, banda de samba acompanhante da cantora (TINHORÃO, 2010). Quando da ocasião da vinda de Lee Schubert, empresário da Broadway, ao Brasil, a atuação de Carmen Miranda logo

¹⁸Antes deste marco, a presidência da República era ocupada, ora por um representante da oligarquia paulista, produtora de café, ora por um representante da oligarquia mineira, produtora de leite.

lhe despertou o interesse, fazendo surgir o convite para que a cantora fosse aos Estados Unidos (CARMEN MIRANDA: BANANA IS MY BUSINESS, 1995). Entretanto, não havendo vontade da parte de Schubert para que a Banda da Lua acompanhasse a cantora, Tinhorão nos dá mais detalhes sobre o fato de Vargas ter condicionado o veredito (2010):

E a prova de que Getúlio Vargas era quem pessoalmente determinava as diretrizes para o uso de artistas populares em sua propaganda política estaria não apenas no fato de ter ordenado a criação de uma *Hora do Brasil* na Rádio El Mundo, de Buenos Aires, logo no segundo ano de sua gestão [...], mas no de ter recebido a mesma Carmen Miranda e os músicos do Bando da Lua, para recomendar à cantora que não aceitasse o convite do empresário Lee Schubert, da Broadway, sem a inclusão dos músicos brasileiros que a acompanhavam. (TINHORÃO, 2010, p. 316-17).

E então, como esperado, Carmen Miranda dissera *sem eles, eu não irei*, o que faria com que, ainda frente à recusa ferrenha de Schubert, o então presidente Vargas viabilizasse para que a Banda da Lua a acompanhasse, já que a oportunidade de representar o Brasil no exterior estava apresentada na figura da cantora como a *embaixatriz da boa vizinhança* (CARMEN MIRANDA: BANANA IS MY BUSINESS, 1995).

No contexto internacional à época, com o advento do Estado Novo (novembro de 1937) no Brasil, um período cujo autoritarismo, nacionalismo e centralização de poder acirraram-se no Governo Vargas, houve uma identificação ideológica deste com os regimes da Alemanha nazista em Berlim e do fascismo italiano em Roma (CERVO, 2012). Havia uma simpatia declarada de Vargas pelos regimes totalitários europeus, o que alarmava fortemente os Estados Unidos, que temia ter seus interesses prejudicados caso houvesse um alinhamento declarado – que, contudo, não ocorreu, para não prejudicar a *amizade* estadunidense (IBIDEM, 2012). Os Estados Unidos, logo após o fim da Primeira Guerra Mundial e a Grande Depressão, que prejudicaram o comércio exterior da América Latina – reduzindo fortemente o fornecimento externo de manufaturados e as exportações primárias de alimentos –, conscientizaram-se de que potencialmente tomariam o lugar da Europa no comércio, nos investimentos e na política (SARAIVA, 2008). Temerosos da influência das potências do Eixo na América Latina, mostraram-se como porta-vozes da chamada Política da Boa Vizinhança, substituindo a política do *Big Stick* pela da negociação, cujo contexto antecessor se encontra desde o início do século XX:

À época dos imperialismos que precederam a Primeira Guerra, a competição havia-se acirrado, especialmente com a penetração arrogante da Alemanha. Em 1904, os Estados Unidos acrescentaram à Doutrina Monroe o chamado *corolário Roosevelt*, pelo qual enfrentariam a concorrência europeia aplicando os mesmos métodos de

dominação. Se o esquema vinha tendo aplicação irrestrita sobre a América Central e o Caribe, em toda parte provocou a revolta e despertou o sentimento antianque, nada favoráveis aos interesses norte-americanos. Lideranças locais, como os revolucionários mexicanos e homens de Estado, intelectuais e ativos diplomatas [...], repudiaram o deslocamento do imperialismo da Europa para os Estados Unidos. As Conferências Pan-Americanas, que recobram sua periodicidade a partir de 1923, tiveram papel importante como reflexo da opinião latina sobre a norte-americana, que era imperialista, aliás, em sua vertente republicana. Nos anos 1920, as opiniões foram-se afinando aos poucos, e uma nova política de boa vizinhança teve chance de ser posta formalmente em marcha por Roosevelt em 1933. (SARAIVA, 2008, p.152-53).

Iniciada com seu antecessor, o republicano Herbert Hoover, a Política de Boa Vizinhança ganhara novas configurações sob o comando de Franklin Roosevelt, cujos assessores orientaram que, “ao invés da exploração pura e simples, muitas vezes acompanhada de violência militar, os Estados Unidos deveriam atuar no incentivo ao desenvolvimento econômico, cultural e social dos países vizinhos” (LOCASTRE, xxxx). Culturalmente, na primeira metade do século XX, apresentam-se mudanças significativas na sociedade ocidental, empreendidas como resultado dos efeitos da Política da Boa Vizinhança, notando-se através das artes, dos valores, das identidades, do comportamento e indumentárias, e em linguagens simbólicas (LOPES, 2008). A indústria cultural estadunidense faz-se presente através da Divisão de Cinema, um departamento estratégico que passou a integrar o governo, auxiliando na veiculação dos valores culturais e de propaganda dos EUA, quando surge a figura do produtor Walt Disney e, no Brasil, de Carmen Miranda, coincidindo com a busca de Vargas pela busca da fiel representação do que seria a “identidade nacional brasileira”:

É nessa época que a figura de Carmen Miranda é transformada em símbolo de identidade nacional brasileira e latino-americana, por meio de seus filmes e espetáculos, tanto em nosso país como fora dele, principalmente através do cinema norte-americano. Em tal contexto, são utilizados elementos que a associavam ao Brasil, como a imagem da mulher brasileira que canta e samba, retratando o tropicalismo nacional por meio das letras de suas músicas e do seu gingado, de suas vestimentas e adornos. O papel da imagem e divulgação de Carmen Miranda nas relações entre o Brasil e os EUA, como meio de promover uma aproximação da Política da Boa Vizinhança, também está associado a um momento em que o cinema é eleito como um meio eficaz para promover uma aproximação favorável aos interesses estadunidenses na América Latina (LOPES, 2008, p. 4-5).

Sobre Walt Disney, destacamos as animações encomendadas pelo governo estadunidense: *Alô Amigos (Saludos Amigos, 1942)* e *Você Já Foi à Bahia? (The Three Caballeros, 1944)*, com a estreia notória do personagem José Carioca, um papagaio amigo do Pato Donald (Donald Duck), criado para representar o estereótipo do brasileiro, com um estilo de vida malandro, que bebe cachaça e característico dos sambistas cariocas (MACEDO, 2020)

– e que inclusive, viriam a interagir junto à Carmen Miranda na animação estrategicamente produzida pelo governo estadunidense¹⁹. A Figura 1 mostra o pôster da animação. Duas das trilhas sonoras icônicas que aparecem nesta animação são: Aquarela do Brasil, de Ary Barroso, composta em 1939 e cantada por Ciro Monteiro, que enaltecia a beleza e a grandiosidade do Brasil, representando o samba-exaltação, concebido durante o Estado Novo e valorizando o nacionalismo do regime estadonovista; e Tico-Tico no Fubá, composta em 1917, que aparece apenas em versão instrumental, um choro composto por Zequinha de Abreu e que foi interpretado por Carmen Miranda em seus inúmeros shows, tornando-se uma das canções brasileiras mais conhecidas internacionalmente.

Figura 1 - pôster promocional de “Saludos Amigos” (1942)



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Saludos_Amigos. Acesso em 07 set. 2022

¹⁹ A animação completa pode ser apreciada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=fuacJZF_xCE>.

Nascida “Maria do Carmo Miranda da Cunha” em Portugal (1909), porém vinda ao Brasil com sua família antes mesmo de completar um ano de idade, Carmen Miranda seria a representante da cultura brasileira no exterior durante o período da Guerra, como parte de uma estratégia de Hollywood para promover uma imagem – extremamente equivocada – da América Latina. A Figura 2 mostra a artista em seus figurinos em cenas do filme *The Night in Rio* (1941). A atriz e cantora atuou em inúmeros filmes produzidos por Hollywood²⁰, disputando a popularidade com as próprias atrizes estadunidenses, porém interpretando ritmos que seriam misturas de rumbas, congas, ritmos cubanos e mexicanos, cujo objetivo era representar as interpretações do viés estadunidense do que seria a música latina (MACEDO, 2020).

Figura 2 - Carmen Miranda em cenas do filme "The Night in Rio" (1941)



Fonte: <https://www.historiadamoda.com.br/2018/02/a-baiiana-estilizada-de-carmen-miranda.html>.

Acesso em 6 set. 2022

A atuação de Carmen Miranda levanta questões muito delicadas no que se refere ao embranquecimento da cultura negra para culto midiático, dado que ela assumia, como parte do

²⁰ Os primeiros filmes hollywoodianos de Carmen Miranda no contexto do fortalecimento da Política da Boa Vizinhança e que apresentam a narrativa cinematográfica de representação da América Latina são: *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, 1940), *Uma Noite No Rio* (*That Night in Rio*, 1941), e *Aconteceu em Havana* (*Week-End in Havana*, 1941), produzidos entre 1940 e 1941, e também *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943). A escolha foi feita segundo o critério de MACEDO (2020) de que é a partir destes filmes em que se estrutura e se definem as imagens mais fortes da artista, que permaneceram no imaginário popular.

seu figurino, as vestimentas que representavam a figura da baiana, naturalmente uma mulher negra, cantando samba, um ritmo oriundo de descendentes de africanos escravizados. Branca, de olhos verdes, a figura de Carmen Miranda agradava o *paladar visual* de padrão eurocêntrico que predominava na mídia e no cenário musical daquela época:

Aos olhos da mídia e do governo brasileiro, ela teria a missão de difundir no exterior o samba e a cultura brasileira. Todavia, há de se considerar que ao encarnar a baiana branca, de certa forma, Carmen Miranda higienizava a cultura afro-brasileira para o circuito midiático daquele momento e incorporava a imagem considerada ‘ideal’ para uma embaixadora da cultura nacional [...] A baiana branca de expressivos olhos verdes, de cabelo disciplinado, corpo curvilíneo e coberta de tecidos cintilantes e caros, apresenta-se ao público brasileiro como uma imagem ‘autorizada’, uma versão considerada aceitável de um ícone não apenas da Bahia, mas do Rio de Janeiro do começo do século XX, então capital do país. A imagem ‘autorizada’ e ‘aceitável’ significava distanciar-se da pele negra, dos contornos fartos do corpo, dos indícios de uma religião que era mal vista e muitas vezes satanizada e da pobreza que circundava a maior parte da população negra naquele contexto. Era uma imagem do país pasteurizada, higienizada e que estava de acordo com os padrões de consumo da mídia brasileira e estrangeira. (MACEDO, 2020, p. 266-67).

Muito antes de assumir a figura da baiana estilizada, o carisma sedutor da artista conquistara o governo Vargas devido ao repertório composto por sambas que exaltavam a aspectos da cultura nacional (MACEDO, 2020). Assim, Carmen Miranda tornou-se uma das artistas preferidas de Getúlio Vargas, justamente pelo seu potencial apelo sedutor aos Estados Unidos, o que fazia com que o Estado Brasileiro assumisse uma postura paternalista para com os artistas (VICENTE, 2006). Curiosamente, a censura, principalmente ao samba-malandro, cujo tema das letras eram os malefícios do trabalho, e ao carnaval, com potencial de crítica aos costumes e à ordem, foi uma prática bastante praticada pelo Estado no Governo Vargas, que muito estrategicamente, percebia o seu potencial transgressor nas camadas mais humildes da população:

Assim, a par das atitudes paternalistas que Vargas, de um modo geral, assumiu em relação aos músicos, foi exercida pelo Estado uma forte ação repressora. E o samba foi particularmente visado dentro desta ação, tanto em relação ao samba-malandro, com sua persistente menção aos malefícios do trabalho, como em relação ao carnaval, com seu imenso potencial de transgressão aos costumes e à ordem. Os malandros tiveram suas composições fortemente censuradas e/ou foram cooptados a reproduzir os conteúdos ideológicos preconizados pelo Estado. O carnaval, por sua vez, foi firmemente atrelado à estrutura governamental e disciplinarizado até os limites da militarização. Seus sambas-enredo passaram, por decreto oficial, a exaltar os temas nacionais e os personagens históricos caros ao Estado (VICENTE, 2006, p.9).

A presença da censura, bem como a inferência por parte do Governo Vargas no conteúdo e forma das canções do samba, foi uma das características mais marcantes no âmbito

da cultura popular. Ao partir da proposta de constituição de uma “cultura nacional” que representasse o Brasil nacional e internacionalmente, havia necessidade de incorporar à cultura popular conteúdos ideológicos defendidos pelo Estado, bem como eliminar tudo aquilo que não estivesse em consonância pelo mesmo (VICENTE, 2006).

Um dos motivos pelos quais o chamado *samba-malandro* fora alvo de censura por parte do Estado Novo era sua incompatibilidade ideológica com o governo Vargas, pois, para este, era sinônimo de um estilo de vida desregrado, ilegal e que não valorizava o trabalho. Durante o Governo Vargas, o trabalho era proclamado como única e real possibilidade de ascensão social, e não trabalhar era sinônimo de trair a pátria (VICENTE, 2006). Se imaginarmos o contexto social àquela época, quando a capital do país era o Rio de Janeiro, a sociedade estava composta por uma grande parcela da população negra, que alvo de desigualdades sociais acentuadas, passaram a viver na periferia de centros urbanos, às margens da estrutura social estabelecida. Desigualdades estas, foram profundamente herdadas do período escravocrata, pois uma vez libertos, instaurara-se uma “crise de identidade entre estas populações negras, que livres da senzala não obtém, no entanto, acesso às escolas e fábricas, mantendo-se como mão-de-obra não qualificada, mal remunerada e de alta disponibilidade” (*ibidem*, 2006, p. 37).

Sendo o samba, portanto, um ritmo oriundo da população negra, esta negação ao trabalho – mal remunerado – deu origem ao aspecto social que ficou conhecido como *malandragem*, criando o estigma do negro que tem aversão ao trabalho e contribuindo futuramente para que a figura do músico e do compositor também fossem associadas à imagem de transgressão e de rebeldia (VICENTE, 2006). O samba-malandro caracterizava-se, justamente, por criticar o trabalho e seus possíveis malefícios – que acabavam por atingir esta parcela excluída da população. O samba “O Bonde de São Januário”, composto por Wilson Batista e Aaulfo Alves, interpretada por Ciro Monteiro, fora censurado na década de 1940, cuja letra original, “*O Bonde de São Januário/leva mais um sócio otário/ só eu não vou trabalhar*” fora censurada para “*O Bonde de São Januário/leva mais um operário/ sou eu que vou trabalhar*”²¹.

A música, portanto, configurou-se como um importante instrumento de divulgação das ações do governo, já que Getúlio Vargas, muito sabiamente, percebia seu poder de acesso ao imaginário popular e de incorporação à cultura popular dos conteúdos ideológicos propugnados

²¹ A canção pode ser apreciada no canal do YouTube do Centro de Memória Sindical Música e Trabalho, através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=vsiS3sFfgTw>.

pelo Estado, ao mesmo tempo em que eliminava os aspectos indesejáveis a este. Havia uma preocupação com a qualidade estética da música que seria produzida, para que fosse a representativa *música brasileira*, pois esta deveria estar ao agrado segundo o gosto de um público mais *refinado*, notoriamente o público estrangeiro (VICENTE, 2006), e por esta razão é que a figura de Carmen Miranda era perfeita para atingir os propósitos do Estado-Novo.

3.4 O FENÔMENO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A Música Popular Brasileira é tida como um gênero musical que se consagrou e adquiriu status de intelectualidade a partir dos anos 1960 devido a sua proposta estética-intelectual e por ter assumido a alcunha de *música de protesto*, dada a sua inserção no contexto do regime militar brasileiro. Entre algumas dificuldades em definir o que é a MPB, fizemos um apanhado das ideias principais sobre o tema, bem como suas críticas.

Feitas as devidas discussões do conceito de *música popular* anteriormente, lembramos que trataremos da Música Popular Brasileira, a MPB, com iniciais maiúsculas, justamente para diferenciá-la da *música popular brasileira*. O termo “MPB”, desde meados da década de 60, deixou de designar qualquer tipo de música produzida em solo nacional, desligando-se conceitualmente do termo *música popular*, para designar um gênero exclusivo, com características próprias (SALDANHA, 2008).

A sigla “MPB”, portanto, não representa toda e qualquer música popular produzida no Brasil, mas sim uma vertente da música popular urbana produzida e consumida majoritariamente por uma faixa social de elite, amparada pela indústria fonográfica à época. Esta dinâmica carrega a problematização de que houve uma disputa entre a MPB e outros gêneros musicais que a tornaram legítima, enquanto não destacava outros gêneros oriundos de classes populares e com menos renda.

Além do contexto no qual surge a MPB, é importante, para os fins desta pesquisa, delimitar as referências que compuseram sua estética musical e como ela se consolida no mercado como signo artístico respeitado e dotado de legitimidade dentro do sistema cultural à época – e de certa maneira, até os dias atuais. Ressaltamos, de antemão, que a MPB passou a ser sinônimo de *alta cultura*, sendo frequentemente associada à uma música de qualidade, considerada perfeitamente capaz de representar o Brasil no exterior, ou uma “música mais refinada, adulta, pronta para o consumo das elites” (SALDANHA, 2008, p.8).

A análise da MPB como *instituição cultural*, termo cunhado por Marcos Napolitano (1999), defende que a MPB se consolidou no cenário cultural brasileiro com tamanha importância que, ao mesmo tempo em que admitiu a peculiaridade da presença de canções híbridas – cuja estrutura poética e musical portavam elementos estéticos de natureza diversa, fusionando sonoridades da música folclórica e elementos da Bossa Nova –, sintetizou a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial impulsionado a partir dos anos 50 (NAPOLITANO, 2002). Como bem assevera o Autor (2002):

[...] a consolidação da MPB como ‘instituição’ se deu a partir da relação intrínseca com a reorganização da indústria cultural, a qual agiu como fator estruturante de grande importância no processo como um todo e não apenas como um elemento externo ao campo musical que ‘cooptou’ e ‘deturpou’ a cultura musical do país. (NAPOLITANO, 2002, p.3).

Segundo Sean Stroud (2008, *apud* ALMEIDA, 2016), o que faz a MPB ser uma expressão musical singular, além de suas múltiplas definições, são dois fatores: seu mecanismo de mistura, que se deve à sua capacidade de utilizar elementos de diversos gêneros e estilos musicais e, mesmo assim, ser identificada por uma sigla homogênea; sua capacidade infinita de reinventar-se, fazendo com que a sigla persista aos intempéries dos anos mobilizando atores e grupos sociais e estreitando as fronteiras com outras manifestações musicais.

A Bossa Nova, gênero antecedente à MPB, surge em meados dos anos 1950, oriundo da classe média alta da zona sul do Rio de Janeiro, tomando como matrizes o samba-canção e o jazz estadunidense (SALDANHA, 2008) e orientada por um propósito artístico sem compromissos, de viés mais esteticista e com pretensões de colocar a música popular brasileira na vanguarda musical do planeta (MACIEL, 2012). Apesar do gênero ter surgido nesta década, algumas de suas composições mais emblemáticas como *Garota de Ipanema*, *Samba do Avião* e *Só Danço Samba* são posteriores, de 1963.

A “modernização da música popular brasileira” (MACIEL, 2012, s.p.) inicia-se nos anos 50, refletindo o projeto nacional da chamada era juscelinista, no qual o país, no intuito de avançar cinquenta anos em cinco, se propunha a superar as adversidades do chamado *Terceiro Mundo*. A música, muito motivada por este contexto, assume para si a proposta dos artistas jovens de fazer uma música popular que refletisse esta necessidade de modernização, com ares de sofisticação, chegando a ponto de poder ser comparada à música dos *países desenvolvidos*,

notoriamente os Estados Unidos, pois era claramente influenciada pelo jazz estadunidense (MACIEL, 2012).

No período de 1964-65, ocorre, porém, um movimento de autocrítica cultural por parte de alguns compositores da Bossa Nova, que buscavam um *samba participante*, que sintetizasse as ditas *conquistas* musicais do gênero junto a referências musicais de *raiz*, e é neste momento que surgem as pretensões pela adoção de uma postura pela disseminação de uma mensagem engajada socialmente e, sobretudo, nacionalista (NAPOLITANO, 1999, p.16).

Neste momento de transição conceitual pelo qual passava o gênero da Bossa Nova, parte de alguns artistas a necessidade de uma mudança nos temas das letras das canções, que, da celebração das características e da beleza da mulher brasileira, dos problemas das relações afetivas, das dores do amor e o prazer no sofrimento – tudo isso bem acompanhado por melodias líricas e ternas, além das harmonias audaciosas oriundas do jazz –, passam a ser os problemas do subdesenvolvimento e da pobreza (MACIEL, 2012), num país que deixava cada vez mais claro possuir problemas estruturais a serem superados e que adentrava um regime militar.

As dificuldades do cotidiano das populações menos favorecidas, que de vez em quando surgiam na música popular tradicional, em geral na forma de queixa ou lamento, recebiam agora um tratamento mais agressivo, simbolizada nos versos de uma composição tradicional, a Opinião, de Zé Ketí que, em tom de desafio, declarava que *podem me bater / podem me prender / podem até deixar-me sem comer / que eu não mudo de opinião*. Falava-se também, como nunca antes, dos problemas do campo, principalmente do Nordeste, discutindo a posse de terra e reclamando a necessidade de uma reforma agrária – e também acompanhado de um movimento de protesto e reivindicação que, apesar de duramente reprimido durante a ditadura militar, voltou a emergir e alcançar os nossos dias (MACIEL, 2012, s.p.).

Paralelamente, no contexto cultural do Brasil dos anos 60, ocorre uma mudança no sistema de consumo cultural do país, uma reformulação na forma de seus produtos, em que “o mercado de bens culturais aprofundava a racionalização de seus procedimentos e repensava a forma dos seus produtos, na direção de uma indústria cultural altamente capitalizada” (NAPOLITANO, 1999, p.15). Este processo acabou transformando as canções da MPB em verdadeiros documentos históricos (NAPOLITANO, 1999), ou seja, imprimiu nas canções uma estética e um conteúdo deveras simbólico e ideológico, tornando-as documentos históricos concentrados por si só.

No início da década de 60, o Brasil estava sob a recente assumida posse de João Goulart, vista com enorme desconfiança pelos Estados Unidos, gerando atrito na relação entre os dois países, e que só viria a ser interrompida na deflagração do golpe militar de 1964 (CERVO, 2012):

Os principais pontos de divergência foram a desapropriação da ITT [International Telephone and Telegraph], levada a efeito por Leonel Brizola, as exigências do FMI e do governo norte-americano para liberação de financiamentos e a lei de remessa de lucros votada pelo Congresso Nacional. Como que envolvendo todas as questões, havia a preocupação do governo norte-americano com os rumos da administração de Goulart, vista cada vez mais como esquerdista e infiltrada de comunistas. (CERVO, 2012, p.381).

O contexto político no qual os artistas e os intelectuais que tiveram atuação destacada na trajetória da MPB nos anos 60 estavam inseridos, era marcado pelo modelo “nacional-popular”, que gravitava em torno da esquerda nacionalista, acentuando a tensão entre as relações Brasil-Estados Unidos. O Partido Comunista Brasileiro e as Reformas de Base propostas por João Goulart tiveram papel importante na consolidação desta cultura política:

A sua meta principal [Partido Comunista] era articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da nação, cujo sujeito político difuso, o povo, seria carente de expressão cultural e ideológica. Os artistas-intelectuais nacionalistas e da esquerda, mesmo aqueles não ligados organicamente ao Partido Comunista, incorporaram a tarefa de articular esta consciência. Nela, convergiam demandas nem sempre harmonizadas entre si, como, por exemplo, a formulação poético/musical da identidade popular, a exortação de ações emancipatórias e a demanda por entretenimento, inseridos dentro de um mercado cultural crescente (NAPOLITANO, 1999, p. 20).

Sonoramente, a Música Popular Brasileira aglutina tendências e estilos musicais que tem a função de “atualizar” a expressão musical do país, e por isto, funde elementos tradicionais a técnicas e estilos muito inspirados pela Bossa Nova (NAPOLITANO, 1999). Por alguns momentos torna-se um pouco desafiadora a tentativa de conceituar a MPB, dado que o panorama musical é marcado pelo conflito de vários estilos, materiais e técnicas. Devemos ressaltar, portanto, que o conceito de Música Popular Brasileira surge marcado pelo seu contexto histórico, ancorado em preceitos culturais, artísticos e até mesmo políticos, ficando associada fortemente à música de protesto dos anos 1960. Esse mesmo conceito sofreu muitas modificações ao longo das décadas, ampliando-se. Atualmente, a ideia do que é a Música Popular Brasileira parece muito mais ampla.

3.5 PANORAMA INTERNACIONAL: MÚSICA POPULAR, DITADURAS MILITARES NO CONE SUL E A ATUAÇÃO DOS ARTISTAS DA MÚSICA NESTES CONTEXTOS

Com as transformações ocorridas no cenário internacional após o fim da Segunda Guerra Mundial e o prenúncio da hegemonia dos Estados Unidos, inúmeras mudanças estruturais entraram em curso na América Latina, seja no campo político, econômico ou social, provocando rearranjos em todos os níveis das sociedades e desencadeando um movimento simbólico de revalorização da identidade nacional frente à mundialização da cultura promovida pela nova ordem internacional (GARCIA, 2013).

Nas décadas de 1960 e 1970 observa-se uma acentuação da mobilização por parte de movimentos sociais na América Latina, reivindicando a ampliação do direito ao voto e o aperfeiçoamento do sistema democrático – no campo político –, uma melhor distribuição da propriedade da terra e da riqueza, ampliação dos direitos trabalhistas para a classe trabalhadora rural – nos planos econômico e social –, entre outras que buscavam a melhoria das condições de vida da população (MENDES, 2013). Em virtude de o caráter destas reivindicações ser de esquerda, bem como do impacto da Revolução Cubana no sistema internacional – que levou Cuba a adotar um regime socialista de governo com Fidel Castro no poder – os Estados Unidos, favoráveis ao desenvolvimento do capitalismo, começaram a se posicionar contra qualquer outra possibilidade de ascensão de governos esquerdistas na América Latina, adotando uma estratégia de apoio a ditaduras militares:

Como parte dessa situação, a partir de 1964 se desenvolveu, inicialmente, no Cone Sul e posteriormente em boa parte da América Latina, a proliferação de ditaduras que adotaram a Doutrina de Segurança Nacional [DSN] como referência para a compreensão da realidade com a qual se deparavam. O pioneirismo no estabelecimento dessas ditaduras civil-militares coube ao Brasil, que deu o pontapé inicial do que foi uma verdadeira onda de regimes cerceadores da limitada participação política presente naquele momento. Argentina [1966 e novamente em 1976], Chile [1973], e Uruguai [1976] sucederam o caso brasileiro. Na sequência, a quase totalidade dos países da região foi submetida a regimes autoritários, em maior ou menor grau influenciados pela DSN, com exceção de Venezuela e México. (MENDES, 2013, p.8)

No Chile, o contexto pré-ditatorial era de um programa político de caráter socialista, adotado por Salvador Allende (1969-1973), que promovia mudanças como a nacionalização de empresas – notoriamente as mineradoras de cobre –, a melhoria nos salários e na condição de vida da classe média, criando uma economia voltada para o bem estar social e que atendesse as demandas populares (MENDES, 2013). O cobre, principal produto chileno de importação, tinha

sua produção dominada por empresas estrangeiras, principalmente estadunidenses, e a nacionalização das empresas mineradoras por Allende provocou um bloqueio econômico internacional por parte do governo estadunidense ao país, que se sentira ameaçado (CAMARGO, ALVES, 2011).

Neste cenário o golpe desenrolou-se de forma gradual, pois as forças armadas chilenas aliaram-se e apoiaram os interesses da burguesia, que somados a uma série de bloqueios internacionais por parte dos EUA ao governo de Allende agravavam ainda mais a crise política. Segundo Paniago (2016), já havia uma intervenção silenciosa estadunidense através da CIA no país, que pretendia levar o Chile ao caos econômico, social e político para tentar desestabilizar o governo.

Como o governo não dominava todos os setores de bens de produção e de necessidades básicas, a elite empresarial usou de seu domínio sobre estes setores para boicotar as ações do governo. Allende solicitara um plebiscito para saber se a população desejava que ele permanecesse no poder ou sua saída, cujo resultado saiu positivo ao presidente. Entretanto, Augusto Pinochet, então ministro militar do governo, aproveitando-se da fragilidade da situação política, com apoio das forças militares agiu tomando o poder, exigindo a renúncia de Allende – que, ao resistir, morreu após um bombardeio violento ao Palácio da Moeda, em setembro de 1973 (CAMARGO, ALVES, 2011). Segundo os Autores (2011), a ditadura de Pinochet deu início a um período de repressão de todas as formas de expressão – que passaram a ser vistas como reacionárias e contestadoras –, atos de violência extrema e a implantação de uma política neoliberal repleta de privatizações e aumento da inflação:

Para garantir a coerção da população, o estado ditatorial chileno usou as suas instituições [militares e políticas] para garantir seu total controle sobre as atividades realizadas pela população incluindo a representação cultural. Todos os ramos das forças armadas e da polícia exerceram a coerção, consumando prisões e execuções. As execuções ocorriam no Estádio Nacional do Chile, que ficou conhecido como *Estádio da Morte*, onde milhares de pessoas foram assassinadas ou simplesmente, como se dizia na época, *desapareciam*, como muito ocorreu durante os regimes ditatoriais latino-americanos. (CAMARGO, ALVES, 2011, p.116).

A música popular, que adquiria ampla capacidade de difusão graças ao barateamento da tecnologia disponível e à sua facilidade de circulação entre os distintos grupos sociais, tornou-se um campo de batalha pelo tema da identidade nacional, pois “redefinir o simbólico da nação implicava também na redefinição dos grupos que partilhariam o poder” (GARCIA, 2013, p.17). A distinção entre *música folclórica* e *música popular* gerou inúmeras discussões

intelectuais nos países do Cone Sul. Segundo a distinção de Eduardo Carrasco (1982, *apud* GARCIA, 2013), a música folclórica estava ligada à uma experiência local, incorporada à vida do povo e restringida à sua memória, as suas tradições; enquanto a música popular estava associada ao baile e outras atividades sociais da vida citadina, apresentando uma ruptura com as tradições e, dado o contexto da modernidade, assumindo a forma de um produto de consumo, por estar intimamente vinculada com a indústria cultural e cada vez mais distante das culturas originais. A discussão sobre a música popular e música folclórica no contexto brasileiro já foi realizada no tópico 3.2 desta pesquisa, portanto concentraremos aqui a análise desta discussão nos demais países do Cone Sul, tangenciando também à atuação dos artistas frente aos regimes militares impostos.

No Chile, os setores ligados às elites rurais preconizavam pela defesa da canção nativa. Tanto neste país, quanto na Argentina, a música folclórica não era uma novidade nos anos 1940-50, isto porque a música típica chilena sempre teve presente suas raízes fixadas em ritmos rurais como *cuecas* e *tonadas* e, por mais que as elites viajassem à Paris, não repudiavam de forma alguma sua ligação com o meio rural e suas expressões autóctones, desencadeando um movimento pela transformação de tais valores rurais em emblemas da nacionalidade (GARCIA, 2013). Isto fez com que se formasse um público urbano para este repertório, que aliada à indústria do disco, incorporou este gênero à vida citadina – ao contrário do Brasil, cujas manifestações musicais oriundas de contextos rurais permaneceram isoladas do contexto urbano.

No entanto, durante a ditadura de Pinochet, havia uma grande preocupação por parte do governo com as manifestações culturais, cujo contexto intrincado ditatorial em que se encontravam os vários países da América Latina tornava a música uma ferramenta de resistência, veiculando protestos e denunciando as sanguinolências dos regimes militares (CAMARGO, ALVES, 2011). O governo de Pinochet desejava o domínio total da produção cultural e das formas de expressão artísticas como um todo, notoriamente aquelas que carregassem características de integração popular, incluindo as manifestações folclóricas.

Para tais Estados Ditatoriais, embasados na Doutrina de Segurança Nacional, a arte não poderia estar comprometida com quaisquer ideologias políticas, entretanto, as autoridades militares sentenciavam que a cultura nacional deveria se proteger hermeticamente desta arte nociva contaminada pelos ideais comunistas como no Chile pela Nova Canção Chilena. Esses governos intentavam criar uma atmosfera de medo que calasse os contrários ao regime para garantir, assim, a ordem social. (CAMARGO, ALVES, 2011, p. 117-18).

Um dos alvos do governo militar de Pinochet foi o movimento da *Nueva Canción Chilena*, que teve como destaque a artista Violeta Parra. A multiartista – Violeta também era artista plástica, além de cantora e instrumentista –, desde o início dos anos 1950, foi responsável por uma intensa pesquisa do folclore chileno popular, que revelou um universo até então desconhecido pelos folcloristas mais tradicionais (GARCIA, 2013). A Figura 3 mostra a cantora tocando o *charango*, um instrumento característico do folclore latino-americano.

O movimento da *Nueva Canción Chilena* surge como uma negação da subordinação dos músicos do folclore chileno ao mercado da música, em resposta ao movimento do *Neofolclore*, que buscava claramente uma conexão mais estreita com a indústria do disco, assumindo um caráter comercial e de entretenimento, pois como bem explica Garcia (2013), manifestar-se-ia politicamente em virtude do contexto político chileno:

Reafirmando seu compromisso com a tradição sem abandonar a ideia de renovação musical, a *Nueva Canción* trilharia outros caminhos, caracterizando-se pelo engajamento político de seus compositores e intérpretes diante do rumo que tomava a história no Chile em fins dos anos 1960. Dentre os músicos precursores desse movimento de revitalização das tradições, merece destaque Violeta Parra. [...] Segundo Rodrigo Torres Alvarado, autor do artigo *Cantar la diferencia, Violeta Parra y la canción chilena*²², para além dos temas lúdicos e amorosos, Violeta penetrava no âmago do cancionero, aproximando-se do legado dos poetas populares. Após um longo período realizando compilações, inspirada nessas referências, Violeta passa para a produção de trabalhos autorais. Na década de 1960, suas músicas evocam problemas candentes da sociedade chilena. De 1961 a 1964 está concentrado o principal do repertório político de Violeta, que alimentará outros compositores populares durante os anos 1960 e 1970 no Chile, interessados na costura possível da cultura popular com a identidade nacional e o engajamento político (GARCIA, 2013, p. 24-5).

Neste sentido, a *Nueva Canción Chilena* foi responsável por trazer o elemento de protesto à música folclórica chilena, algo até então feito em pequena escala, mas que com o golpe de 1973 intensificou-se nas líricas das canções, e que, acompanhada por instrumentos tradicionais do folclore latino-americano – como o *charango*, as *quenás*, o *cuatro*, o *triple* – passaram a imprimir o contexto da época, denunciando as injustiças sociais, a censura, a violência contra os trabalhadores e o imperialismo (CAMARGO, ALVES, 2011). O objetivo inicial do movimento era afrontar a cultura elitista e reforçar a cultura popular, valorizando os elementos folclóricos da música chilena. O caráter de protesto asseverou-se em função do golpe

²² Havendo interesse do(a) leitor(a) em aprofundar-se na história da artista Violeta Parra, o artigo está disponível na Revista Musical Chilena, n. 58 (201), p.53-74, para consulta no link: <<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12448>>

militar, quando a música se configurou como uma estratégia de resistência por si só, que se reuniam nas *Peñas*²³.

Figura 3 - Violeta Parra tocando o instrumento típico "charango"



Fonte: <http://issocompensa.com/videos/violeta-parra>. Acesso em 30 ago. 2022

Quando dá início a seus trabalhos autorais, na década de 1960, Violeta evoca os problemas da sociedade chilena, influenciando outros compositores populares durante os anos 1960 e 1970. Violeta Parra foi responsável por dar início a uma nova faceta da música popular chilena, através da costura entre a cultura popular com a identidade nacional e o engajamento político (GARCIA, 2013). O conjunto *La Peña de los Parra*, formado por seus filhos Isabel e Angel Parra, assumiu um papel estratégico na condução do movimento da *Nueva Canción Chilena*, pois geraram o engajamento de músicos, intelectuais, estudantes e artistas de esquerda que estavam envolvidos com um projeto de releitura do cancionero folclórico que contemplava as demandas políticas do país.

Junto a Violeta Parra, outro músico se destacou como expoente do movimento da *Nueva Canción Chilena*: Víctor Jara. Militante do partido comunista e professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Técnica do Estado (UTE), Víctor conheceu Violeta Parra no

²³ As *Peñas* eram pequenas casas de festas onde os artistas da *Nueva Canción Chilena* se apresentavam. A inspiração veio dos cafés concertos de Paris. A *Peña de los Parra*, composta pelos filhos de Violeta Parra, consolidou-se no movimento, reafirmando o legado de Violeta e dando continuidade as manifestações artísticas de cunho político frente ao terror da ditadura de Pinochet.

ambiente da música folclórica e passou a frequentar *La Peña de los Parra*, envolvendo-se afetivamente com a filha de Violeta, Isabel Parra. Poucos dias após a instauração do golpe militar chileno, fora preso pelos militares, torturado e assassinado no Estádio Chile, que trinta anos depois foi renomeado, em sua homenagem, para *Estádio Victor Jara* (MEMÓRIAS DA DITADURA, s.d.). Horas antes de sua morte, conseguiu escrever um poema-canção que foi entregue a seus companheiros de cárcere e fotocopiado, no qual reafirmava o terror da ditadura:

Somos cinco mil aquí
 En esta pequeña parte de la ciudad
 [...]
 Seis de los nuestros se perdieron
 En el espacio de a las estrellas

Un muerto, un golpeado como jamás creí
 Se podría golpear a un ser humano

Los otros cuatro quisieron quitarse
 Todos los temores,
 Uno saltando al vacío,
 Otro golpeándose la cabeza contra un muro,
 Pero todos con la mirada fija en la muerte

¡Qué espanto produce el rostro del fascismo!
 Llevan a cabo sus planes con precisión artera sin importarles nada
 La sangre para ellos son medallas,
 La matanza es acto de heroísmo
 [...]

(Estádio Chile, Victor Jara, 1973)

Já no Uruguai, o curioso é que a ditadura militar iniciou-se com um golpe de Estado perpetrado com a participação de um presidente eleito democraticamente, em 27 de junho de 1973, estendendo-se até fevereiro de 1985. Este fato nos brinda uma análise interessante, pois comparando-se a forma canônica na qual é interpretado o início da ditadura nos demais países do Cone Sul, a partir de um golpe de Estado, o percebemos como uma *mudança abrupta*, um momento de ruptura que provocou a queda da democracia em virtude de um golpe que instaura um regime autoritário – opondo-se ao regime político anterior, democrático, e denotando dois períodos políticos destoantes entre si.

Entretanto, o caminho possível para a compreensão da ditadura uruguaia é o de que havia fortes elementos de continuidade entre o período democrático e o autoritário, e neste sentido, o golpe de Estado não deve ser analisado como a origem *única* da ditadura, mas sim, o fato de que o contexto para a sua derrocada foi sendo gestado previamente, como a culminação

de um processo de *instalação progressiva do autoritarismo* em meados dos anos 1960 e início dos anos 1970 (YAFFÉ, 2012).

Assim, no período anterior a 1973, já era perceptível um processo de deterioração da convivência política, da exacerbação do conflito social e da restrição das liberdades, que remonta até 6 anos antes do golpe (1967), configurando-se como uma verdadeira crise democrática e gestando, de forma interna institucionalmente, o golpe de Estado uruguaio (YAFFÉ, 2012). Inúmeras tensões já eram percebidas domesticamente, como a atuação de grupos revolucionários como o *Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros* – que realizava ações de guerrilha urbana contra grupos de extrema direita – e que, mais tarde, ao aliar-se ao partido político Frente Amplio, seus ex-guerrilheiros fundariam o *Movimiento de Participación Popular*.

O fato de ter sido o próprio Presidente da República autor do golpe de estado através da dissolução do Parlamento, com apoio das Forças Armadas, é uma evidência de que o caminho rumo ao autoritarismo foi gradual, ao contrário de ter sido uma ruptura abrupta entre o regime democrático e a ditadura, e portanto, o termo *autoritarismo civil* era o mais adequado para descrever esta conjuntura pré-golpe no Uruguai (YAFFÉ, 2012). Como visto anteriormente, no caso chileno, a instauração de uma ditadura teve um caráter de ruptura muito mais forte que no caso uruguaio, sendo extremamente violento. A partir do golpe no Uruguai, a maior parte dos funcionários e políticos continuaram a exercer suas funções, inclusive aqueles que ocupavam cargos no Poder Executivo e da Administração Pública. Entretanto, apesar de ter se caracterizado pelo grande número de civis, a militarização do Estado aumentou gradativamente, com vários integrantes das Forças Armadas ocupando cargos de poder:

Os próprios integrantes da elite ditatorial se referiam ao regime como um processo ‘cívico-militar’, precisamente porque desse modo tentavam contestar a ideia de que se tratava do resultado da tomada de poder por parte dos militares. Pelo contrário, tentavam demonstrar que se tratava de um processo de refundação nacional protagonizado tanto pelas Forças Armadas como pelos civis que coincidiam nesse supremo ‘objetivo patriótico’. A presença, e sobretudo, a continuidade de civis em cargos hierárquicos, começando pelo próprio presidente da República Juan María Bordaberry, que se manteve em seu cargo até 1976, quando foi substituído por outro civil, era funcional à legitimação interna e externa da ditadura, isto porque permitia sustentar a ideia de que não havia-se produzido uma derrubada ilegítima das autoridades eleitas pelo povo nas eleições de 1971, muito pelo contrário, se tratava de garantir sua continuidade frente à ameaça subversiva representada pelo comunismo e seus aliados (YAFFÉ, 2012, p. 17, tradução nossa).²⁴

²⁴ *Los propios integrantes de la elit dictatorial se referían al régimen como un proceso “cívico-militar”, precisamente porque de ese modo intentaban contestar la idea de que se trataba del resultado de la toma del poder por parte de los militares. Por el contrario, intentaban demostrar que se trataba de un proceso de refundación nacional protagonizado tanto por las Fuerzas Armadas como por los civiles que coincidían en ese*

Algumas ações políticas de teor autoritário já eram identificadas nos anos anteriores ao golpe, como a proibição de partidos políticos, a desarticulação dos sindicatos e a repressão dos movimentos estudantis, a censura aos meios de comunicação, o controle sobre as organizações sociais em diversos âmbitos, o fechamento de periódicos e a censura de programas de rádio e televisão (AGUIAR, 2008). A atuação política dos artistas deu-se em diversos âmbitos, que além da produção criativa intelectual de canções de cunho de protesto, contou com a participação em movimentos sociais, a militância em partidos políticos e o apoio a movimentos estudantis e organizações sindicais.

Artistas que se destacaram pela sua intensa produção intelectual e engajamento frente ao regime militar foram poetas, cantores intérpretes e compositores como: Aníbal Sampayo, Alfredo Zitarroza, Daniel Viglietti, Jose Carbajal, o duo Los Olimareños, Numa Moraes, entre outros. Por *engajamento* entende-se a atuação do intelectual, no caso o artista, o poeta, o cantor, o compositor, através de sua produção artística – a canção, a poesia – colocada a serviço das causas públicas e humanistas, fazendo com que “a arte produzida tenha sentido na medida em que proporciona ferramentas críticas para o entendimento do mundo, contribuindo para a busca de caminhos para a superação dos desafios da sociedade” (AGUIAR, 2008, p.2), tornando-se assim, um *compromisso social*.

A Figura 4 mostra o canto uruguaio Daniel Viglietti performando *A Desalambrar* no festival “Concierto por La Paz en Centro América”, realizado em 1983 na cidade de Managua, na Nicarágua, onde participaram importantes nomes da música latino-americana, incluindo Mercedes Sosa, Silvio Rodriguez e Chico Buarque, demonstrando as conexões transnacionais na canção engajada.

supremo “objetivo patriótico”. La presencia y sobre todo la continuidad de civiles en puestos jerárquicos, comenzando por el propio presidente de la República Juan María Bordaberry, que se mantuvo en su cargo hasta 1976 cuando fue sustituido por otro civil, era funcional a la legitimación interna y externa de la dictadura, porque permitía sostener la idea de que no se había producido un derrocamiento ilegítimo de las autoridades electas por el pueblo en las elecciones de 1971 sino que, todo lo contrario, se trataba de garantizar su continuidad frente a la amenaza subversiva representada por el comunismo y sus aliados. (YAFFÉ, 2012, p.17). Tradução nossa.

Figura 4 - Daniel Viglietti em festival na Nicarágua, 1983



Fonte: elaboração própria a partir de vídeo publicado por Registros de Cultura, no YouTube.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BBWVQF8C0yQ>>.

Daniel Viglietti foi um cantor, jornalista e radialista uruguaio que sofreu censura em suas apresentações, inclusive no período prévio à ditadura. Seu cancionário adquiriu um forte conteúdo social e político, pois o cantor defendia que a canção deveria comprometer-se com a realidade (AGUIAR, 2008). Sua canção *A Desalambrar*, foi censurada durante uma apresentação em janeiro de 1969 no programa *Musicanto 69* no Canal 5 de Montevidéu, quando a emissora, por ordem do diretor do canal, saiu do ar. A canção fala abertamente sobre o direito da posse da terra, manifestando-se contra a propriedade privada, além de mencionar a posse de terras rurais uruguaias pelo capital estrangeiro (que em 2019 chegou a mais de 6 milhões de hectares, denotando uma *estrangeirização* surpreendente no país, onde quase 40% do país está em posse de sociedades anônimas²⁵):

²⁵ Segundo o relatório *Sobre la aprobación de Sociedades Anónimas en el Sector Agropecuario* do Ministério de Ganadería, Agricultura y Pesca (MGAP, 2021), a superfície do território nacional que está em mãos de sociedades anônimas com participação estrangeira é de aproximadamente 7 milhões de hectares em 2019. Estes dados foram possibilitados devido a um regime de exceção previsto no Decreto 255/007 que se aplicou à Lei N° 18.092, que regula a titularidade de imóveis rurais, ao permitir que os titulares do direito de propriedade possam ser pessoas

Yo pregunto a los presentes
 Si no se han puesto a pensar
 Que la tierra es de nosotros
 Y no del que tenga más

Yo pregunto si en la tierra
 Nunca habría pensado usted
 Que si las manos son nuestras
 Es nuestro lo que nos den

A desalambrar, a desalambrar
 Que la tierra es nuestra, tuya y de aquél
 De Pedro, María y José

Si molesto con mi canto
 A alguno que ande por ahí
 Le aseguro que es un gringo
 O dueño del Uruguay
 [...]

(A Desalambrar, Daniel Viglietti, 1968)

A censura institucionalizada, através do controle das apresentações dos músicos que tivessem envolvimento com movimentos sociais, estudantis, sindicais e partidos de esquerda, ia desde a análise das letras das canções e o discurso contido em suas poéticas, até inclusive, dificultando sua veiculação nas rádios e na gravação dos discos e assinaturas de contratos para apresentações no país (AGUIAR, 2008). Por serem consideradas, as músicas, subversivas, seus autores automaticamente também o eram: isso resultou na prisão e detenção de inúmeros artistas da música popular, que os fez passar por interrogatórios e períodos em que passaram incomunicáveis.

jurídicas (antes só eram permitidas pessoas físicas). Isto fez com que o número de sociedades anônimas aumentasse e fosse flexibilizada a compra, a venda e/ou arrendamento de terras rurais. Fonte: SUDESTADA, 2021. Disponível em: <https://www.sudestada.com.uy/articleId__8de24215-7365-44b7-8cdc-130bcbf17e8c/10893/Detalle-de-Noticia>.

3.6 CARCARÁ PEGA, MATA E COME: O GOLPE CIVIL-MILITAR NO BRASIL E OS ANOS DE CHUMBO

Instaurado no dia 1º de abril de 1964, o Golpe Civil-Militar que deu início à ditadura militar no Brasil não é um fato isolado, mas é consequência de um contexto antecessor proveniente da disputa de poder global ocorrida durante a Guerra Fria. A Guerra Fria entre os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) dominou o cenário internacional entre 1947 e 1991 e conduziu gerações inteiras a crescer sob a sombra de uma batalha nuclear global que, acreditava-se, podia estourar a qualquer momento e devastar a humanidade (HOBBSAWM, 1994, p. 223).

Após o término da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos ascendem como potência capitalista, disputando a zona de influência global com a União Soviética, socialista, e configurando uma ordem internacional bipolar. A URSS exercia predominante influência em uma parcela do globo enquanto os EUA exerciam sua hegemonia sobre boa parte do mundo capitalista e o hemisfério norte, assumindo o que restava da antiga hegemonia imperial das potências coloniais, criando assim, entre ambas, um *condomínio de poder* (SARAIVA, 2008). No caso estadunidense, esta influência transbordava para além do campo ideológico da difusão dos valores capitalistas, materializando-se na política e na economia:

A formulação de doutrinas políticas²⁶ para a contenção dos soviéticos na esfera global, os planos econômicos de reconstrução das áreas atingidas pela guerra mundial e consideradas vulneráveis à influência soviética, assim como a constituição de uma grande aliança militar ocidental, foram, assim, partes constitutivas de um único objetivo dos Estados Unidos. Liderando um dos lados do condomínio, a superpotência ocidental procurava assenhorar-se de mais espaços econômicos, políticos e ideológicos no cenário internacional do pós-guerra (SARAIVA, 2008, p. 200).

Já no caso da URSS, que terminara defasada a Segunda Guerra Mundial (com uma perda de 20 milhões de pessoas), a saída encontrada fora o reinício do processo de militarização

²⁶ A Doutrina Truman foi uma formulação política com caráter universalista por parte dos Estados Unidos, onde o Congresso se comprometia a liberar recursos para conter movimentos comunistas em países europeus, começando pela Grécia. O presidente Truman insistiu enfaticamente que as nações teriam de enfrentar uma escolha fundamental entre duas formas de vida: a primeira, aquela que primava pelas instituições livres e governos representativos [referindo-se ao lado capitalista] e a segunda, a sustentada na vontade da minoria sobre a maioria [sobre o lado socialista] (SARAIVA, 2008, p. 201). O Plano Marshall foi um pacote de ajuda bilionária aprovado por absoluta maioria no Congresso estadunidense que destinou 17 bilhões de dólares para a reconstrução econômica e social de países europeus, garantindo uma sólida defesa dos valores capitalistas. Vale ressaltar aqui a criação da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte) em 1949, agrupando 12 países ocidentais (Bélgica, Canadá, Dinamarca, Estados Unidos, França, Islândia, Itália, Luxemburgo, Noruega, Países Baixos, Portugal e Reino Unido) em torno de um pacto de defesa contra possíveis agressões militares soviéticas.

das fronteiras, o recrudescimento da política de espaços na Europa Oriental e o aceleração do projeto de desenvolvimento da bomba atômica, que pouco a pouco, tensionariam e “esquentariam” ainda mais o cenário da guerra fria. O aumento da militarização através do recrutamento militar para o exército soviético chegou, em 1950, a dobrar em relação ao início da Guerra Fria, em 1947, concomitantemente ao aumento de armas convencionais (SARAIVA, 2008). A bomba atômica soviética que preocuparia os EUA, viria a ficar pronta somente em 1949:

O avanço do projeto nuclear soviético, que culminou com o primeiro experimento da bomba atômica em 1949, foi a terceira reação clara de Stalin aos desafios da guerra fria. O controle da energia atômica e o desenvolvimento da pesquisa espacial elevaram os soviéticos à condição de igualdade com os norte-americanos nesses dois campos, já nos anos 1950. O Pacto de Varsóvia viria, mais tarde, estender o guarda-chuva de proteção nuclear de Moscou sobre a Europa Oriental. O equilíbrio atômico entre as duas superpotências se tornaria, assim, um dos eixos ‘quentes’ da guerra fria até a segunda metade dos anos 1950 (SARAIVA, 2008, p.205).

A efervescência da disputa de poder entre Estados Unidos e União Soviética se fez presente em várias partes do mundo, e na América Latina não foi diferente. Sem a necessidade da reconstrução econômica, houve ausência de financiamento econômico para o desenvolvimento e o Brasil, bem como a região inteira, ficara aceita como área de influência natural dos Estados Unidos, onde a União Soviética não deveria reivindicar espaços – apesar de que as políticas do nacionalismo próximas da esquerda no Brasil terem sido confundidas como parte do jogo de expansão internacional das *ideias* comunistas, gerando alvoroço político-social (SARAIVA, 2008). No continente sul-americano, regimes militares nasceram quase que concomitantemente, cada um que, com suas devidas especificidades, também contaram com a participação das forças Armadas.

Este alvoroço político-social foi gestado no momento da renúncia de Jânio Quadros, que empossado em 31 de janeiro de 1961, renunciou em 25 de agosto do mesmo ano. Na legislação brasileira à época, era permitido ao eleitor votar no candidato a presidente de uma chapa e no candidato a vice-presidente de outra. Naquelas eleições, a dupla Jânio Quadros e João Goulart (popularmente chamada de Jan-Jan) fora eleita, gerando uma situação paradoxal, já que ambos representavam partidos políticos opostos até então – Jânio Quadros fazia parte de uma coligação de pequenos partidos liderada pela União Democrática Nacional (UDN) e João Goulart apresentado pela coligação do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e Partido Social Democrático (PSD) (ARAÚJO et al., 2013).

Segundo a Constituição, com a renúncia de Jânio Quadros, o vice João Goulart deveria assumir a presidência da república. A posse de Jango, como era chamado, fora recebida com alarde pelos ministros militares, que tentaram impedir a posse de um herdeiro do legado varguista e da força do trabalhismo na cultura política brasileira. Segundo o depoimento de Jânio Quadros ao seu neto, o economista, Jânio John Quadros, afirma que:

Mandei João Goulart em missão oficial à China, no lugar mais longe possível. Assim, ele não estaria no Brasil para assumir ou fazer articulações políticas. Escrevi a carta de renúncia no dia 19 de agosto e a entreguei ao ministro da Justiça, Oscar Pedroso Horta. Pensei que os militares, os governadores e, principalmente, o povo exigiriam que eu ficasse no poder. Jango era completamente inaceitável para a elite (LIMA, 2020, s.p.).

Jango era cobrado pelos grupos de esquerda a cumprir suas propostas, enquanto também representava uma ameaça aos interesses de grupos de direita mais conservadores, que consideravam sua política revolucionária e claramente comunista e que traria prejuízos à burguesia nacional, dependente do modelo capitalista internacional (ARAUJO et al., 2013). Quando Jango retorna da China, os militares tentam de todas as formas que este assumisse o poder e é neste momento que se instala o Parlamentarismo no Brasil, em que o presidente não governa de forma efetiva (ARA. Na pauta de Jango estavam as reformas fiscal, administrativa, universitária e, principalmente – a mais temida pelos latifundiários – a reforma agrária. No campo cultural:

O debate político também permeava o campo das artes que discutiam o papel revolucionário e engajado das manifestações artísticas, buscando novos públicos e novos conteúdos. O Cinema Novo, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Centro Popular de Cultura [CPC da UNE] são exemplos dessa postura. O período do governo de Jango foi um período de intensa politização da sociedade. O clima de radicalização política, de confrontos e debates propiciou uma ampla participação da sociedade na discussão pública de propostas de mudanças e reformas. Foi um período de intensa atividade política e de uma ampla discussão em torno dos diferentes projetos para o país (ARAUJO et al., 2013, p. 12).

No dia 31 de março de 1964, o governo de João Goulart foi deposto pelo golpe civil-militar. Seu último comício realizado em 13 de março de 1964, no qual o discurso mostrou a necessidade das reformas estruturais para o desenvolvimento e a diminuição das desigualdades socioeconômicas no país, e o anúncio de que a SUPRA (Superintendência da Política da Reforma Agrária) decretaria a desapropriação de terras às margens de rodovias e ferrovias federais (ARAUJO et al., 2013), alarmara os militares.

O governo caíra sem grandes resistências e já no dia 3 de abril o general Castelo Branco declarar-se-ia o novo presidente do Brasil, enquanto Jango exilava-se no Uruguai. A “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” manifestava o horror que os grupos de classe média – incentivadora da intervenção e temerosa da ameaça de uma *esquerdização* do governo –, clérigos e a burguesia industrial ligada ao capital externo tinham frente ao *perigo comunista*. O golpe fora saudado por importantes setores da sociedade como empresários, a imprensa, os proprietários rurais, a Igreja Católica e vários governadores de Estados importantes – como Carlos Lacerda, da Guanabara; Magalhães Pinto, de Minas Gerais e Ademar de Barros, de São Paulo (ARAUJO et al. 2013). Cabe mencionar, inclusive, o “alívio” com que os Estados Unidos receberiam a notícia, dado o contexto internacional à época. Em virtude de ter recebido o apoio de vários setores da sociedade civil, o golpe de 1964 é caracterizado por alguns historiadores como “civil-militar” e não somente militar (ARAUJO et al., 2013, p.16). A partir de então, deu-se início no ano de 1964 a uma fase:

[...] marcada pela truculência e pela violência perpetrada pelos agentes do Estado ditatorial com o contumaz vilipêndio a direitos humanos e arbítrios de toda sorte [prisões abusivas, violação de lares e correspondências sem autorização judicial, torturas de suspeitos de subversão e cassação do mandato de políticos opositores, por exemplo], a Ditadura brasileira alicerçou-se no Direito, utilizado segundo os interesses casuísticos dos chefes da insurreição. Nos primeiros dez anos do Regime, militares e juristas construíram uma larga estrutura jurídica destinada a atribuir legalidade às ações do Governo Militar e a permitir o seu amplo domínio sobre os setores político, econômico e social da nação (RICHTER, FARIAS, 2019, p.383).

A ditadura militar no Brasil perduraria até o ano de 1985, um longo período marcado por prisões de lideranças políticas e sindicais, cassação de parlamentares e exílio de militantes políticos, fechando partidos políticos existentes e criando dois novos: Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que seriam, respectivamente, um partido de situação e outro de *oposição consentida* (ARAUJO et al., 2013).

Sendo assim, os instrumentos utilizados pelos militares para obter o comando do Estado estavam alicerçados na conspiração e na intimidação, e, para que garantissem sua permanência no controle do Estado Brasileiro, “os oficiais de alta patente e seus assessores jurisconsultos recorreram à elaboração de um sistema normativo que recepcionou os ideais arbitrários e forneceu a legitimação aos atos de exceção cometidos” (RICHTER, FARIAS, 2019, p.388), tudo em nome da manutenção daquela que, se convencionou chamar por estes, de “Revolução de 64”, justificando assim, suas ações de *limpeza nacional* e combate ao *perigo vermelho*.

A promulgação dos chamados Atos Institucionais eram os recursos cujo novo governo criava as condições de “funcionamento legal” para atos ilegais e arbitrários. Além dos 17 Atos Institucionais editados, foram elaborados 104 Atos Complementares, um Código Eleitoral, decretos e Constituição de 1967, todos estes instrumentos pensados estrategicamente para enfraquecer resistências e aumentar a capacidade de repressão sobre os setores considerados perigosos à nação (RICHTER, FARIAS, 2019). A ditadura militar no Brasil foi um período que despertou a resistência de vários grupos da sociedade, quando:

[...] muitos brasileiros resistiram e lutaram contra a ditadura de variadas formas. Nos primeiros anos após o golpe, estudantes, artistas e intelectuais se manifestaram contra a ditadura. Uma forte repressão se abatera sobre as lideranças sindicais e políticas ligadas principalmente aos partidos trabalhista e comunista que haviam liderado as lutas políticas no pré-64. Com isso a ação política de estudantes e artistas ganhou maior destaque. O Show Opinião, por exemplo, foi uma das primeiras manifestações contra a ditadura. E os estudantes, entre 1966 e 1968, realizaram inúmeras passeatas e manifestações políticas em várias cidades do país, levantando a bandeira ‘Abaixo a ditadura militar’. A ‘Passeata dos Cem Mil’, realizada em junho de 1968 no Rio de Janeiro, foi um dos marcos desse momento (ARAUJO et al., 2013, p.19).

Há discussões que evocam uma classificação da ditadura militar no período pré-promulgação do Ato Institucional número 5, numa chamada *ditabranda*²⁷, ou “uma ditadura não muito convicta de sua dureza”, referindo-se aos quatro primeiros anos do regime militar antes da edição do Ato Institucional número 5 (AI-5) (NAPOLITANO, 2014, p.3). Isto se deve ao fato de que o AI-5 deu início aos chamados *anos de chumbo*, segundo a historiografia, os anos mais rígidos da ditadura militar, tendo sido promulgado em resposta a um período de crise, no ano de 1968, quando inúmeras manifestações de movimentos estudantis se espalhavam pelo país adquirindo grandes dimensões.

Um dos eventos que provocou esta intensificação nas manifestações, foi a morte do estudante Edson Luís de Lima, covardemente assassinado pela polícia quando jantava no restaurante estudantil do Calabouço, no Rio de Janeiro, e que desencadeou a prisão de 800 estudantes na realização do Congresso Nacional dos Estudantes, pela União Nacional dos Estudantes (UNE), no mesmo ano (SÁ, 2012). Entretanto, asseveramos que não devemos cair na armadilha desta classificação ao postular que a fase anterior ao AI-5 teria sido branda de fato, minimizando o seu caráter autoritário, pois era de igual maneira marcada pela censura e pelo terror de Estado contra opositores (NAPOLITANO, 2014).

²⁷ Marcos Napolitano (2014) nos conta que esta discussão foi fomentada pelo jornal Folha de São Paulo no ano de 2009 e provocou intensa polêmica à época.

A decretação do Ato Institucional número 5 (13 de dezembro de 1968), segundo SÁ (2012) teria representado uma *institucionalização* da ordem ditatorial no Brasil, bem como a mudança da estratégia de alguns grupos da esquerda para o enfrentamento desta nova ordem (SÁ, 2012). Não podemos negar que a instauração do AI-5 deu início a uma série de atrocidades cometidas pelo regime: fechou o Congresso Nacional por tempo indeterminado; cassou mandatos de deputados, senadores, prefeitos e governadores; decretou o estado de sítio; suspendeu o *habeas corpus* para crimes políticos; cassou direitos políticos dos opositores do regime; proibiu qualquer tipo de reunião e criou a censura prévia. Chamado de *o golpe dentro do golpe*, representou, de fato, um endurecimento do regime militar, estabelecendo situações em que os militares poderiam exercer o poder fora dos marcos do Estado de Direito, tendo legitimidade para quaisquer atos injustificáveis dentro do regime (ARAÚJO, 2013). Entre os anos 1969 e 1970, os *anos de chumbo* provocaram o silenciamento de movimentos populares, inúmeras violências cometidas e a organização de estratégias de guerrilha:

A ditadura havia silenciado o movimento sindical, os partidos e movimentos de oposição, estudantes, intelectuais e artistas. Com o campo de ação reduzido e vigiado, uma parte da esquerda buscou referência nos movimentos de guerrilha dos anos 1950 e 1960 [como as lutas anticoloniais, a guerrilha vietnamita e a Revolução Cubana] e optou pela luta armada para enfrentar o regime. Nesse período, proliferaram inúmeras tentativas de guerrilha urbana e rural no Brasil. A resposta a este movimento, por parte do regime militar, foi uma violenta repressão sobre os grupos e organizações de esquerda. A conjugação da opção pela luta armada, feita por uma grande parte da esquerda brasileira, com a nova conjuntura de endurecimento repressivo da ditadura pós AI-5 foi trágica. Em poucos anos as organizações foram destruídas pela repressão, deixando um saldo de inúmeros mortos, desaparecidos, presos, exilados e banidos (ARAÚJO et al., 2013, p.20).

O principal objetivo dos Atos Institucionais era o reforço legal do Poder Executivo, consolidando um processo de “normatização autoritária”, dando amparo jurídico aos governantes. Em 1967 é criado o Conselho de Segurança Nacional, amparado por uma Lei de Segurança Nacional, que tornava todo cidadão um vigilante e um suspeito, simultaneamente, dada a escala de possíveis crimes políticos (NAPOLITANO, 2014). As artes e a cultura, notoriamente a música, seriam responsáveis por manifestações que tentariam driblar a censura à época, resultando em produções extremamente valorosas criativamente que serão analisadas no tópico seguinte.

3.7 O POVO CANTA: O ENGAJAMENTO DA MÚSICA DE PROTESTO DA MPB FRENTE AOS ANOS DE CHUMBO

Como abordado no tópico 2.3, a *cultura da mídia* é um conceito cunhado por Douglas Kellner para descrever a existência de dinâmicas particulares na sociedade capitalista pós-moderna ligadas à cultura, as artes e aos meios de comunicação: a cultura veiculada pelas mídias, fortemente ligada ora à imagem, ora ao som, e à combinação de ambos – o audiovisual –, e que assume a posição de uma *tecnocultura*, ao explorar e estabelecer relações com as tecnologias mais avançadas – como as dinâmicas surgidas com a Internet, por exemplo. É importante ressaltar a importância dos meios de disseminação destes sistemas da cultura da mídia, como o rádio, o cinema, a televisão, a música e a imprensa – revistas, jornais, histórias em quadrinhos – e a forma como *jogam* com os sentimentos e emoções, podendo veicular ideias e ideologias, estabelecendo um *campo de batalha* através do simbólico (KELLNER, 2010).

Relembramos o(a) leitor(a) a importância de que a análise dos *textos midiáticos* seja feita sob um viés multicultural e de multiperspectivas, além de político. A partir deste ponto, entraremos no foco principal da pesquisa, que é analisar as canções, as performances e as manifestações contra o esquema da censura aos artistas da Música Popular Brasileira no recorte temporal dos anos de chumbo (1969-1974) da ditadura civil-militar brasileira. Aspectos influenciadores da performance (FALBO, 2010) também serão levados em questão, dado que a análise da cultura da mídia deve ser multiperspectiva, e, portanto, indo além da análise do texto literário da canção, mas considerando os corpos, a presença através da expressão vocal e os gestos dos e das intérpretes na interpretação das canções – que podem vir a, inclusive, modificar o significado original da obra.

Os critérios para a escolha dos artistas e das obras aqui analisadas foram: 1) aqueles e aquelas artistas, e suas respectivas obras, proeminentes em suas manifestações contra o regime, nos primeiros anos da ditadura militar, quando o golpe fora instaurado – analisando, portanto, um breve período prévio aos anos de chumbo; 2) canções e performances que foram censuradas no período da promulgação do Ato Institucional nº5, que inaugurou os chamados anos de chumbo da ditadura militar no Brasil; 3) aqueles e aquelas artistas que foram forçados(as) – gozando das devidas condições financeiras – a partir para o exílio fora do Brasil; 4) buscando, também, fazer um recorte de gênero ressaltando a importância de intérpretes que conferiam autenticidade às composições de artistas homens do período, destacando-se a problemática da ausência das mulheres na posição de compositoras.

Em virtude da vigência do Ato Institucional nº5, os artistas tiveram que aprender a *falar nas entrelinhas*, o que nos conduz a análises muito subjetivas das obras daquele período, quando tentaremos resgatar o contexto e o impacto das mesmas, além de toda a simbologia que carregam até hoje. Por fim, ressaltamos, mais uma vez, a importância das canções populares, dado que surgem de experiências humanas e transformam-se em fontes de pesquisa relevantes para que possamos compreender questões sociais e históricas de uma sociedade, buscando assim, contar com a sensibilidade e a leitura crítica por parte do(a) leitor(a) desta pesquisa. Para contribuir com a análise multiperspectiva e, por que não, *multissensorial*, recomendamos ao leitor que faça a apreciação²⁸ musical e visual das canções/performances citadas ao longo da pesquisa, buscando integrar outros sentidos de forma crítica na análise das canções e contribuir com o melhor aproveitamento e interpretação desta pesquisa²⁹.

Os artistas, muito contagiados pelo contexto histórico da Guerra Fria, quando vários países do Cone Sul se encontravam imersos em regimes militares ditatoriais, adotaram para si a postura do engajamento, através do questionamento do seu papel social e político. Paradoxalmente – e ironicamente –, também atuavam dentro da configuração mercadológica da música, dadas as necessidades da sua profissão, de inserir-se na cena cultural musical (NAPOLITANO, 1999). Portanto, não devemos ser ingênuos ao analisar estas obras sem levar em consideração estas interações com a indústria cultural vigente, que causam transformações e transbordamentos:

Por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de ‘atualizar’ a expressão musical do país, fundindo elementos

²⁸ Por *apreciação musical* entende-se a observação das características de uma música através da nossa escuta (CURSO DE TEORIA MUSICAL OJCA, 2020) e que concomitantemente se desenvolve em várias camadas. Quanto mais conhecemos um assunto, mais somos capazes de apreciá-lo criticamente. Nossa escuta se amplia para que possamos perceber elementos que não havíamos percebido antes, ao mesmo tempo em que desenvolvemos relações mais amplas e mais profundas sobre qualquer tema. Para a apreciação musical das canções/performances citadas neste trabalho, recomendamos: ambiente calmo; boas caixas de som ou fones de ouvido (se possível); não ouvir pelos autofalantes do celular, pois comprimem certas frequências sonoras; e, por fim, buscar uma audição cíclica, que consiste em revisitar a mesma canção algumas vezes, o que contribui para o aumento da percepção de novos elementos que passaram despercebidos numa primeira audição (MATURRO, 2020). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v8482oP7cnw>>. Por *apreciação visual* entende-se a realização do mesmo processo com destaque para a utilização da visão, porém, como utilizaremos recursos *audiovisuais*, realizaremos a combinação da escuta com a visão, buscando atentar aos recursos visuais e sonoros oferecidos pelo material audiovisual: presença do corpo do artista, performance de palco, projeção vocal e figurino, realizando assim, uma análise audiovisual *performática*.

²⁹ Para que o(a) leitor(a) possa acompanhar e extrair o melhor proveito da análise das canções desta pesquisa, recomendamos fortemente a apreciação das canções aqui referidas, em links que estarão recomendados nas notas de rodapé, e que, de preferência, esta seja feita com o uso de fones de ouvido, para uma melhor qualidade auditiva e imersão performática.

tradicionais a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova, surgida em 1959. Naquele contexto foram exercitadas formas diversas de atuação de artistas e intelectuais que acreditaram na possibilidade de engajar-se politicamente, ao mesmo tempo que atuavam no mercado musical. A tentativa de dotar o som de um sentido ideológico reconhecível e, ao mesmo tempo, afirmar as canções como bens culturais renovados se deparou, é claro, com inúmeras armadilhas e impasses. [...] Em suma, nem sempre ‘instituição’ e ‘mercado’ foram convergentes, embora, em linhas gerais, os dois movimentos tenham sido concomitantes, constituindo séries histórias que ora convergiam, ora divergiam (NAPOLITANO, 1999, p. 12-14).

Ao retomar a análise da MPB como uma *instituição cultural* (NAPOLITANO, 1999, 2002), relembramos que a sua consolidação como tal se deu em um contexto de estreita relação com a reorganização da indústria cultural, que teve papel estruturante no processo como um todo. Ao pensar a MPB como uma ideia inventada, construída graças a um amplo debate estético-ideológico entre 1959-1969, o Autor (2001) postula que a sua transformação em uma *instituição cultural* está em constante negociação e conflito com outras instituições como a indústria fonográfica, os meios de comunicação e partidos políticos, se estabelecendo no topo da hierarquia de gêneros e gostos da produção musical brasileira, o que implica uma dominação da MPB sobre os demais gêneros e estilos musicais nacionais.

Reconhecendo estas disputas de poder entre gêneros e estilos musicais no campo da música popular, é importante problematizar o fato de que os consumidores da MPB eram majoritariamente de elite, cujo gosto provinha de uma minoria de alta renda e escolaridade avançada. O ouvinte da MPB era o jovem de classe média com acesso ao ensino médio e superior, que projetou no consumo das canções do período as ambiguidades e valores da sua classe social (NAPOLITANO, 2002), detalhe que conferiu à MPB o papel de configuração do imaginário social-político desta classe média relativamente progressista que atravessava o regime militar. Boa parte dos compositores também era oriunda dos segmentos médios da sociedade.

Ao problematizar isto, reconhecemos que o gosto pode ter tido influência deste setor minoritário da sociedade, bem como resultar no fato de que a MPB tenha assumido um lugar de preferência pela indústria fonográfica e detrimento de outros gêneros e estilos musicais, ocasionando um esquecimento da obra de um grupo de cantores/compositores das camadas pobres. Portanto, ao ser produzida e consumida por uma faixa social de elite e ter recebido este apoio por parte da indústria fonográfica, jornalistas, pesquisadores e intelectuais, consolidou-se como um gênero musical de grande importância. Retomamos Kellner (2001, p. 54), quando ressalta que a cultura da mídia é um *campo de batalha*, é uma “questão de política”, ao ressaltar que “todos lutam pelo poder cultural não só nos meios noticiosos e informativos, mas também

no domínio do entretenimento”, e sem desejar que este trabalho se transforme numa espécie de *fetichismo da resistência* (KELLNER, 2001, p. 57) ao louvar a resistência sem fazer distinção entre tipos e formas de resistência. Esta origem universitária da MPB, aliada à sua proposta estética-ideológica na música de protesto, foram responsáveis por garantir o status de *intelectualidade* e hegemonia do gênero.

Desta forma, o foco deste trabalho, reconhecendo cuidadosamente estas dinâmicas envolvidas (música intelectualizada e das elites), está distante de categorizar a MPB como o único gênero musical válido para o período em detrimento de outros, mas sim, focar a análise na sua especificidade ao ter sido convencionada como música de protesto e ter carregado inúmeras poéticas simbólicas de resistência e manifestação contra o regime militar através das canções, recursos audiovisuais e das performances de seus autores e intérpretes.

No contexto artístico e conceitual, as mesmas discussões que engajaram o movimento Modernista nos anos 1920-30 ressurgem aqui, de certa forma renovadas por outro contexto, propondo novas formas e modos de perceber a nação e logicamente, transbordando para a cultura, para os artistas e intelectuais:

No limite, tal como as questões colocadas desde o *modernismo* histórico (anos 20-30), tratava-se de reorganizar as formas de perceber a nação e situá-la historicamente, propondo uma nova institucionalidade em diversos campos específicos da cultura. Os ‘artistas-intelectuais’ dos anos 60 assumiram a vocação de ‘fomentar as mudanças através da *ideologia*, do *projeto*, da *consciência*’, lastreados no nacional-popular, como paradigma que vai se esvanecendo ao longo daquela década. Paradoxalmente, ao se diluir como configuração reconhecível, esta cultura política acabou por imprimir traços básicos nos campos de expressão artístico-cultural que informaram boa parte dos conteúdos da indústria cultural brasileira (NAPOLITANO, 1999, p.21).

Em meio ao contexto ditatorial, também ocorria um debate estético, pois alguns gêneros eram considerados mais “nacionais” e, portanto, mais “autênticos”, sendo mais valorizados na defesa de uma cultura nacional-popular. O samba será destaque neste projeto de renovação musical que rejeitava a influência do Rock e de parte de músicas estrangeiras, sobretudo aquelas produzidas nos Estados Unidos (LOPES, 2014). Algumas das canções citadas aqui serão, principalmente, no ritmo de samba, enquanto outras buscarão valorizar outros ritmos, com influência nas manifestações musicais do nordeste do Brasil, por exemplo.

A canção de protesto surge por volta do início dos anos 60, e coincidiu com o surgimento da *protest song* estadunidense, mas sem haver influência direta, apenas sincronia histórica (MACIEL, 2012). Naquela época, as manifestações políticas começavam a tomar

forma e surgia o famigerado show musical *Opinião*³⁰, no Teatro Arena – que ficava no Shopping Center Copacabana, no Rio de Janeiro –, que contou com a produção de ninguém menos que Augusto Boal³¹. Com o início da ditadura militar, em 1964, os teatros das principais cidades brasileiras tornaram-se símbolos de resistência democrática ante a repressão que se apregoava no regime (MACIEL, 2012) e o *show-manifesto*, estreado no dia 11 de dezembro de 1964, representava esta resistência ao regime, sendo considerada uma das primeiras expressões artísticas de protesto contra a ditadura.

O perfil dos três artistas presentes no show musical *Opinião* era diverso: o primeiro era Zé Ketí, oriundo da favela de Inhaúma do Rio de Janeiro, um cantor e compositor de sambas negro; outro era João do Vale, também negro e vindo do Nordeste (de Pedreiras, Maranhão), de origem humilde, compositor de canções de ritmos típicos de sua região, como baião e *bumba meu boi*; e a terceira era uma mulher de origem totalmente distinta dos dois anteriores, Nara Leão, mulher branca, nascida em Vitória, mas que passara a viver na alta classe média de Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro. A Figura 5 mostra estes três personagens no Teatro Arena:

³⁰ O áudio da gravação do musical *Opinião* de 1964, lançado pelo selo da gravadora Philips, em 1965, pode ser apreciado, completo, através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=p-1-4sFqfLg>>.

³¹ Augusto Boal foi um diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, fundador do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social com técnicas, métodos e práticas próprias na relação com o público. O livro homônimo foi escrito por Augusto Boal no começo da década de 1970, quando então, depois de preso e torturado, se encontrava no exílio em Buenos Aires. Junto com seus outros companheiros de teatro, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros, revolucionou o Teatro Arena para uma nova proposta teatral que buscava esta representação da realidade brasileira e de suas contradições sociais.

Figura 5 - João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão no Show Opinião



Fonte: <<https://vermelho.org.br/2021/09/16/ze-ke-ti-o-samba-tem-opiniao/>>. Acesso em 15 de out de 2022.

Nara Leão se interessara pelo violão desde a infância, destacando-se no instrumento e tendo recebido o título de Musa da Bossa Nova pelo cronista Sérgio Porto. Após sua apresentação no espetáculo Opinião, assumia a postura de cantora de músicas de protesto, mostrando um forte engajamento em suas interpretações de canções de outros artistas – não era compositora. No ano seguinte, devido a um problema em suas cordas vocais, Nara Leão indica Maria Bethânia para substituí-la no musical Opinião – as cantoras já haviam se conhecido em Salvador durante uma turnê de Nara pelo Nordeste –, que precisava continuar com suas temporadas no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre (CALADO, 1997). A Figura 6 mostra a intérprete:

Figura 6 - Maria Bethânia em sua estreia no Musical Opinião



Fonte: Fanpage de Maria Bethânia no Facebook. Disponível em: <

<https://www.facebook.com/mariabethaniamb/photos/a.354923174632948/1337164273075495/?type=3>>.

Maria Bethânia fora às pressas para o Rio de Janeiro acompanhada pelo irmão, Caetano Veloso, e logo se destacaria pela sua performance agressiva da canção *Carcará*, um baião de João do Vale – já interpretada antes por Nara, mas que adquirira peso maior na interpretação de Bethânia – fez com que, praticamente, da noite para o dia, a cantora virasse personalidade nacional. A canção *Carcará* descreve a valentia de um gavião homônimo do Nordeste e retrata a situação de miséria provocada pelas secas vividas pelos nordestinos, que resultou em inúmeras emigrações forçadas para outros estados – inclusive, estes dados são apresentados no espetáculo e causavam fervor da plateia. É necessário um recorte socioeconômico da cantora para que possamos compreender sua posição dentro do contexto:

A química do palco, estimulada pelo ambiente político daquele momento, acabou construindo uma personagem pública que tinha muito pouco a ver com a verdadeira Maria Bethânia. A garota baiana, criada em uma família de classe média do Recôncavo, jamais passara fome, muito menos sofrera os terríveis efeitos das secas nordestinas, como imaginaram alguns críticos e as plateias que a viram interpretando, com muita emoção e verossimilhança, as canções do espetáculo. Na verdade, até conhecer a canção de João do Vale, Bethânia nem sabia exatamente o que era um carcará, muito menos tinha visto algum, voando no céu da Bahia. Bastante apegada à família, a garota [que, vale lembrar, tinha ainda somente 18 anos] foi obrigada a

amadurecer rapidamente, para encarar a carreira profissional e a súbita popularidade. Perseguida pelos repórteres, era comum perguntarem sua opinião sobre os mais diversos problemas do país, como se o fato de cantar canções como *Carcará* fizesse dela uma ativista política (CALADO, 1997, p. 66).

João Bautista do Vale, o compositor de *Carcará*³², em parceria com Zé Cândido, dedicou-se, particularmente nessa canção, a descrever as mazelas da vida nordestina. Apesar de terem origens e condições sociais distintas, Bethânia também vem do nordeste brasileiro, merecendo destaque em virtude de esta ser uma região do Brasil que se encontrava em uma situação socioeconômica delicada à época das décadas de 1950 e 1960. A situação política do Nordeste brasileiro ao final dos anos 1950 era um microcosmo da conjuntura internacional durante a Guerra Fria:

A região tinha altos índices de pobreza, analfabetismo, e as populações eram carentes de serviços sanitários essenciais. [...] A parte sul do continente ainda tinha no campo o seu maior contingente populacional e os conflitos entre camponeses e governos locais não era novidade. [...] Entre todos os problemas que o Brasil apresentava na relação com os Estados Unidos, o embate das forças de direita e esquerda no Nordeste era o mais complexo, pois uma vitória comunista na região significaria uma enorme perda de influência política para os americanos (SANTOS, 2016, p. 2-3).

Quanto a João do Vale, neto de escravos – seu avô veio de Angola, do quilombo Lago das Onças, em Pedreiras, interior do Maranhão –, João do Vale perdera seu lugar na escola municipal Oscar Galvão para dar lugar ao filho de um arrecadador de impostos, não retomando os estudos e permanecendo semianalfabeto (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, s.d.). Quando se mudou com a família para São Luís, trabalhava como vendedor de laranjas nas ruas, tendo mais tarde, integrado o grupo *Linda Noite*, de bumba-meu-boi, na função de *amo*, o cantor que organiza o grupo. Ao emigrar do Maranhão, inicia uma viagem que terá como destino final o Rio de Janeiro, viajando em trem e em um *pau de arara*, um transporte irregular feito de caminhões adaptados para levar passageiros na caçamba – uma viagem penosa que também foi traduzida em canção homônima por Luiz Gonzaga e Guio e Moraes³³.

No Rio de Janeiro, trabalhou em diversos serviços braçais enquanto mostrava suas composições em programas de rádio a outros artistas, chegando a cantar com Cartola e tendo contato com Zé Gonzaga, irmão de Luiz Gonzaga. Foi dos shows com Cartola que gerou

³² *Carcará* pode ser apreciada em duas interpretações: 1) a de seu autor original, João do Vale: <https://www.youtube.com/watch?v=_FKbRLA-5ys>; 2) a de Maria Berthânia, no espetáculo Opinião, em 1965: <<https://www.youtube.com/watch?v=T3Dfd3KHI30>>.

³³ A título de curiosidade, o(a) leitor(a) pode apreciar *Pau de Arara* aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=I8q3XYxTtCw>>.

contato com Augusto Boal, entre outros autores, dramaturgos e produtores, que o convidam para pensar o espetáculo *Opinião* (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021). *Carcará* virou uma canção de protesto destacada logo no início da ditadura militar, pois algumas análises defendem ser uma metáfora para os militares, já que a ave carcará se aproveita da fragilidade dos animais, utilizando a morte como recurso. Nesta época, a canção foi alvo de censura:

Carcará
É um bicho que avoa que nem avião
É um pássaro malvado
Tem o bico volteado que nem gavião

Carcará é malvado, é valentão
É a águia de lá do meu sertão
Os burrego novinho num pode andar
Ele puxa no imbigo inté matar

Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Não vai morrer de fome
(Carcará, João do Vale, Zé Cândido, 1965)

O engajamento político da arte como meio de reflexão nacional foi o mecanismo encontrado, o qual, após o show *Opinião*, se desenvolveu em outros espetáculos organizados por Boal e os demais integrantes do Arena, como: *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967). Escritas por Guarnieri³⁴ e Boal, estes espetáculos remetem aos personagens históricos para falar de opressão e liberdade. Naquele contexto, todos os espetáculos eram censurados: primeiro, o texto era levado à censura e depois os próprios censores se fariam presentes no espetáculo. Com a *1ª Feira Paulista de Opinião*, Augusto Boal propunha a necessidade de reunir toda a esquerda artística no combate às “forças reacionárias”, denunciando a ditadura e a censura.

O espetáculo *Arena conta Zumbi* (1965) dramatizava a história de resistência do Quilombo dos Palmares, como forma de representar a resistência de todos os oprimidos e assim, discutir nas suas entrelinhas, os problemas socioculturais do país, conscientizando sobre a resistência contra o regime militar recém instaurado. A música *Upa Neguinho* teve destaque,

³⁴ Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi De Guarnieri foi um ator, diretor, dramaturgo e poeta italiano naturalizado brasileiro. Junto com Boal e outros, fez parte do grupo do Teatro de Arena do Rio de Janeiro na década de 1960. Em 1964 escreveu *Filhos do Cão*, que abordava temas como a reforma agrária e o misticismo religioso, que com o turbulento contexto político em voga, fez com que passasse a utilizar-se de uma linguagem metafórica e alegórica para driblar a censura. Junto a Boal, escreve os musicais *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967).

fazendo uso de expressões do vocabulário africano da umbanda, como *ziquizira* (que significa feitiço, e na língua popular, má sorte, *urucubaca*), utilizando-se de muita ironia para tratar do tema liberdade. A interjeição *upa* se refere àquela dita para crianças que estão começando a dar os primeiros passos, e no caso da canção, ao menino negro que tropeça com os primeiros passos, mas que precisa aprender a se levantar e a lutar pela sua liberdade. A canção adquiriu proeminência na voz de Elis Regina, que se utilizou de inúmeros recursos técnicos através de efeitos vocais para construir a sua performance.

Upa neguinho na estrada
Upa pra lá e pra cá
Vige, que coisa mais linda
Upa neguinho começando a andar

Começando a andar
Começando a andar
E já começa a apanhar

Cresce, neguinho, me abraça
Cresce, me ensina a cantar
Eu vim de tanta desgraça
Mas muito eu te posso ensinar
Mas muito eu te posso ensinar/

Capoeira, posso ensinar
Ziquizira, posso tirar
Valentia, posso emprestar
Mas liberdade só posso esperar

(Upa Neguinho, Edu Lobo, 1965)

Elis Regina acrescentou inúmeras mudanças performáticas na canção, como: a mudança das palavras para a forma falada nas palavras *ensinar-ensiná*, *emprestar-emprestá* e *esperar-esperá*, ressaltando a oralidade ao suprimir o “r”. Os toques da bateria antes dos versos “capoeira, posso ensiná/ ziquizira, posso tirá/ valentia, posso emprestá/ mas liberdade só posso esperá” e acentuando com palmas e com onomatopeias a repetição da introdução³⁵. Esta canção foi incorporada ao repertório de Elis, e teve um papel significativo para consagrá-la nacionalmente e no exterior (LOPES, 2014).

Cabe ressaltar a importância da participação das intérpretes mulheres, dada a predominância de vozes femininas na MPB, cuja afirmação de Marcos Napolitano (2010, p.394) defende que elas “foram fundamentais para a efetiva disseminação social da canção,

³⁵ O vídeo da canção com o conjunto Bossa Jazz Trio pode ser apreciado aqui: <[youtube.com/watch?v=fKrAMI_aLzU](https://www.youtube.com/watch?v=fKrAMI_aLzU)>.

materializada em performances de alta ressonância social” cujo poder de comunicação e expressão vocais marcavam profundamente o sentido da canção, chegando a assumir “uma segunda autoria”.

É interessante destacar uma ausência considerável da participação de mulheres como compositoras, comparada à sua forte presença como intérpretes, notoriamente de canções não produzidas por elas, mas por artistas homens. A dificuldade das compositoras de se destacar – e antes disto, precisamos ressaltar, de primeiramente, *ingressar* – em um meio predominantemente machista é dialogada em pesquisas³⁶, e sobre o tema, Lyra (2018), ao ressaltar a diferença entre composição e canto, retrata o apagamento provocado por esta dinâmica:

Ser cantora, até bem pouco tempo, era o máximo de concessão permitida às mulheres. Assim, se estabelecia uma relação ventríloqua entre o criador [homem] e a criatura [mulher]. A voz da mulher foi usada somente para reproduzir um discurso androcêntrico [masculino] portador de uma ideologia sexista e indicador do homem como um ser superior no contexto geral da humanidade. A mulher, cantora e musa, fica assim submetida a uma vontade que não é sua, como objeto e não sujeito de sua história (SANTA CRUZ, 1992, p. 15-16 apud LYRA, 2018).

Parece irônico que as compositoras que tenham se destacado no período da ditadura militar não dialogassem sobre conteúdos veiculados à política ou ao contexto político e social da época (FONTANETTI, HIDAKA, 2020), mas sim sobre temas como o amor, onde o *eu lírico* retratava perspectivas femininas de superação de relacionamentos conturbados e desilusões amorosas; o sofrimento e o desejo da conquista de um amor (Angela Ro Ro e Claudia Barroso, por exemplo); ou ainda, descrevendo mulheres independentes emocionalmente (Vanusa). De nenhuma maneira temos o objetivo de minimizar o seu mérito por terem se destacado no período por retratar no conteúdo de suas músicas, interesses e visões a partir de uma perspectiva feminina, pois se configurava como algo dissidente para a época, dado que sofriam inúmeras críticas ao serem cobradas a se adequar ao *ideal de mulher* imposto perante a sociedade da época, tendo, muitas vezes, sua moral questionada (LYRA, 2018).

Infelizmente – pede-se aqui uma leitura crítica em relação ao tema do apagamento de mulheres compositoras no período estudado e considerando-se o objetivo inicial deste trabalho que é de analisar obras contestadoras ao regime ditatorial –, aquelas mulheres artistas que se destacaram em temas políticos e sociais permaneceram sendo apenas intérpretes, e se destacaram como tal. Elis Regina foi uma destas artistas que obteve destaque, sendo procurada

³⁶ Destacamos os trabalhos de FONTANETTI, HIDAKA (2020) “Mulheres compositoras na ditadura militar: um estudo de caso sobre as manifestações artísticas no campo da música brasileira” e de LYRA (2018) “Música, retórica e leitura: a mulher na MPB e a constituição do ethos feminino”.

por inúmeros compositores para dar voz a composições contestadoras do regime, graças à sua performance.

Segundo Napolitano, a imagem do período dá década de 1970, é de “uma cena musical marcada pela constante ameaça do silêncio imposto pela censura, pelo domínio das fórmulas de mercado e pela preponderância do político sobre o estético” (2010, p. 390). A indústria fonográfica brasileira valorizava as canções sob o rótulo de Música Popular Brasileira (MPB), dada sua característica criativa ao longo do período mais repressivo da ditadura. Naquela época, as gravadoras se articulavam entre a divulgação de artistas e suas canções de protesto e canções de artistas que não dialogavam sobre temas políticos e sociais, mantendo um equilíbrio dentro da lógica mercadológica cultural. O movimento que não possuía conexões com temas políticos era o da Jovem Guarda, cujo cantor que obteve considerável destaque foi Roberto Carlos.

Por mais que ao longo dos anos 1970 a MPB experimentasse o seu auge de popularidade e da maturidade criativa, não significou que tivesse alcançado um público mais popular, tendo sim, chegado à uma classe média mais escolarizada, que se deleitava com o *caldo cultural* da oposição e era produtora e consumidora de uma cultura de esquerda (MICELI, 1994 *apud* NAPOLITANO, 2010). Esta dinâmica só foi possível graças ao elemento da televisão.

Antes do aparecimento da televisão, a era do rádio no início do século XX carregava uma dinâmica de popularização e massificação da informação, cujas pessoas consideradas ousadas o bastante para construir o seu próprio rádio estabeleciam emissoras clandestinas, ao contrário da televisão, que implicava uma dificuldade tecnológica e uma expectativa de ascensão econômico-social por parte dos telespectadores, destinada a afastar progressivamente dos vídeos a representatividade popular (TINHORÃO, 2014). Caetano Veloso, ao conceder entrevista para o documentário *Tropicália* (2012), comenta as dinâmicas ocorridas no Festival da Canção, onde o próprio proprietário da emissora *TV Record* organizava as dinâmicas e a estética dos grupos musicais que deveriam se apresentar, visando uma competição para o agrado do público:

A essa altura, primeiro, com o Fino da Bossa e depois com a subida do programa da Jovem Guarda, havia um interesse do público de televisão por música popular num misto de torcida de futebol com tendências políticas, com partidos políticos. E o dono da televisão manipulando aquilo, combinando com a gente: então vocês fazem um grupo, todo mundo acreditando que era nacionalista, contra o iê-iê-iê. O próprio dono de televisão que tinha o programa do Roberto Carlos e da Elis Regina combina com todo mundo pra fazer um grupo um contra o outro para dar audiência na televisão. E

os festivais surgiram durante essa época em que a música na televisão tinha essa importância tão grande (TROPICÁLIA, 2012).

Tinhorão reforça as dinâmicas ocorridas com a ascensão da televisão para a música popular:

Do ponto de vista da música popular isso significaria que, tal como acontecera com o rádio, quando a crescente publicidade de bens industriais obrigou a uma seleção mais rigorosa das faixas de ouvintes, só viriam a ser admitidos diante das câmeras de televisão os artistas e estilos musicais cultural e ideologicamente mais de acordo com o tipo de público potencialmente comprador dos sofisticados artigos veiculados através dos caríssimos comerciais dos intervalos (TINHORÃO, 2012, p. 217).

Naquele momento do país, os festivais da canção ganhavam aspecto de arena ideológica, com a predominância de trabalhos que faziam crítica social. Além disso, foram palcos onde experiências estéticas e inúmeras propostas de renovação da música popular brasileira se manifestavam. Naquela época, o movimento do Tropicalismo ganhou destaque ao propor um hibridismo nas técnicas de composição eruditas de vanguarda com a linguagem pop e a cultura popular (LOPES, 2014), que se inspiravam fortemente no pensamento de Oswald de Andrade e nas obras do artista plástico Hélio Oiticica.

A *antropofagia*, movimento cultural surgido em meados de 1920, fazia alusão ao retorno ao primitivismo, *devorando o outro*, sem negar as influências estéticas estrangeiras, mas sim, negando a passividade em relação à cultura estrangeira. O movimento, anos mais tarde, serviu como base inspiracional para o movimento musical Tropicália, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e se fundiu aos conceitos cunhados por Hélio Oiticica, notoriamente em sua instalação denominada *Tropicália*. Antropofagia faz alusão aos rituais ameríndios de guerra, onde a vingança é realizada através do processo de ingestão da carne do inimigo virtuoso (MACHADO, 2020). O movimento antropofágico versa, portanto, sobre a capacidade de *deglutir* as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional, sem cair na relação modelo/cópia – que dominou uma parcela considerável da arte do período colonial e a arte brasileira acadêmica do século XIX e XX (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, s.d.).

O III Festival da Canção, produzido e dirigido por Solano Ribeiro em outubro de 1967 premiava melhor canção, melhor intérprete, melhor letra e melhor arranjo – além de distribuir prêmios em dinheiro entre os vencedores –, era transmitido ao vivo para boa parte do país (LIMA, 2020). O público presente na plateia do festival era composto por integrantes da classe média e da classe média alta.

É relevante ressaltar que neste período a MPB funcionou como uma *rede de recados* (NAPOLITANO, 2010, p.391):

[...] a MPB dos anos 1970 alinhavou a chamada ‘rede de recados’ contra a ditadura, recados esses que expressavam a consciência e os desejos reprimidos das coletividades que, ao tornarem-se canção, tomam consciência de si. [...] Na canção dos anos de chumbo, a expressão que predominou foi a de uma espécie de contraviolência simbólica da sociedade civil ante o terror de Estado, operação que se traduzia na sublimação poética do medo e na manutenção da palavra e da expressão lírico-subjetiva em circulação numa sociedade ameaçada pelo silêncio da censura e pela voz hegemônica do poder autoritário. Naqueles anos, ouvir uma canção, ainda que nos limites de um espaço privado, poderia ser um ato de consciência cívica e crítica, por meio do qual se realizava uma espécie de ritual de pertencimento à parte crítica da sociedade civil e negação dos valores inculcados pelo regime (NAPOLITANO, 2010, p.391-2).

Os compositores que alcançaram notoriedade se utilizaram da riqueza e da pluralidade do seu repertório pessoal para traduzir o contexto do período, permeado por preocupações políticas, através da canção. Chico Buarque foi um dos compositores que trouxe a marca política quase como uma condição existencial, que perpassava todas as esferas da vida privada e pública, sintetizando sua experiência entre a melancolia crítica e a euforia crônica (NAPOLITANO, 2010).

A canção *Cálice*³⁷, composta por Chico Buarque e Gilberto Gil³⁸ em 1973, com o Ato Institucional nº5 já vigente, traduz, de forma melancólica e crítica, todo o sofrimento da censura e da tortura. A palavra *cálice* possui a mesma sonoridade de *cale-se*, do verbo “calar-se”, sendo, portanto, homófonas. Se observarmos a composição, perceberemos que o sujeito lírico, quase como uma súplica, pede: *Pai, afasta de mim esse cálice de vinho tinto de sangue*.

A súplica é pelo fim da censura, da mordaza que silencia, e cujo cálice de vinho tinto, numa comparação ao cálice de sangue de Jesus Cristo – segundo a Bíblia –, é feito do sangue das vítimas da tortura e da morte na ditadura. Logo no início, a música apresenta a paisagem sonora de um ambiente religioso, que conta com um coral como introdução e uma referência à passagem bíblica *Pai, se queres, afasta de mim este cálice* (Marcos 14:36), que ao lembrar Jesus antes do calvário, apresenta as ideias de perseguição, sofrimento e traição (CULTURA

³⁷ O videoclipe está disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=RzlniinsBeY>>. A letra está disponível em: < <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45121/>>.

³⁸ Há uma entrevista concedida por Gilberto Gil disponível na Internet, o qual menciona o processo de composição e as referências presentes no momento do encontro entre ele e Chico Buarque: <<https://www.youtube.com/watch?v=8CnSiaP-jL4>>. Analisar o processo de composição de artistas, auxilia na compreensão e análise das obras, principalmente de uma canção que conta com inúmeras metáforas e simbologias.

GENIAL, s.d.). A Figura 7 mostra uma cena do videoclipe com Milton Nascimento e Chico Buarque, com detalhe para a ausência de expressões faciais dos artistas:

Figura 7 - cena do videoclipe de Cálice



Fonte: elaboração própria com base no videoclipe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RzlniinsBeY>>.

A canção fora escrita para um festival, o Phono 73, que reunia artistas da gravadora Phonogram, e quando submetida ao crivo da censura, a música não fora aprovada (CULTURA GENIAL, s.d.). Mesmo assim, os artistas decidiram cantá-la, murmurando a melodia e repetindo apenas a palavra *cálice*, numa performance que foi aplaudida pelo público e assim, mesmo, quando Chico Buarque canta a frase *Pai, afasta de mim esse cálice*, é imediatamente censurado através do silenciamento do seu microfone³⁹. Nas estrofes abaixo, é explícita a vontade de gritar, de não mais permanecer calado pelo atordoamento do silêncio e da dificuldade de *abrir a porta da palavra presa na garganta*:

³⁹ Este momento de censura à performance foi registrado e pode ser visualizado através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=6tfKKM4lLhw>>. O artista questiona ao microfone, em tom provocativo, *meu som?!*, e quando novamente reativam o som, insiste em continuar cantando o refrão. Ao final da performance, denuncia: *esse negócio de desligar o som não estava no programa*.

Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue

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

[...]
 Como é difícil acordar calado
 Se na calada da noite eu me dano
 Quero lançar um grito desumano
 Que é uma maneira de ser escutado
 Esse silêncio todo me atordoa
 Atordoadado eu permaneço atento
 Na arquibancada pra a qualquer momento
 Ver emergir o monstro da lagoa

[...]
 De muito gorda a porca já não anda
 De muito usada a faca já não corta
 Como é difícil, pai, abrir a porta
 Essa palavra presa na garganta
 Esse pileque homérico no mundo
 De que adianta ter boa vontade
 Mesmo calado o peito, resta a cuca
 Dos bêbados do centro da cidade

(Cálice, 1973, Chico Buarque, Gilberto Gil)

Por outro lado, a utilização de figuras poéticas como a alegoria, também foram recursos bastante utilizados para driblar a censura, como por exemplo, odes à alegria popular, que não eram barradas pela censura (NAPOLITANO, 2010). Em Chico Buarque, ainda, temos a presença de *Apesar de Você*⁴⁰, composta em 1970, uma canção que driblou em um primeiro momento – de maneira louvável – os censores do governo Médici (1969-74), ao retratar

⁴⁰ A gravação original pode ser apreciada aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=nT1rxzFL0dE>>. A banda *Francisco, El Hombre* fez uma releitura da canção em 2022, fazendo alusão ao contexto político sob a presidência de Jair Messias Bolsonaro, tema que será abordado no próximo capítulo, mostrando que a essência poética da canção ainda permanece atual: <<https://www.youtube.com/watch?v=TTfOt-B25cA>>. O próprio Chico Buarque escreveu uma canção que versa sobre a superação da situação política conturbada no governo Bolsonaro, que também veremos com mais atenção no próximo capítulo. A letra pode ser acessada aqui: <<https://www.letras.mus.br/chico-buarque/7582/>>.

alegoricamente a felicidade e a alegria como um manifesto provocativo ao regime, mas dando a entender que o eu lírico desabafava sobre um relacionamento amoroso. A canção chegou a ao ponto de ser lançada pela gravadora Philips e obteve sucesso ao vender mais de 100mil cópias e viralizando nas rádios. A ironia – que em alguns trechos torna-se evidente – foi detectada, a canção acabou sendo proibida e o artista foi levado a interrogatório pelos militares. Em função da proibição de continuar lançando músicas, Chico Buarque adotou o pseudônimo de “Julinho de Adelaide” e mais tarde, “Leonel de Paiva”.

O ritmo da canção é um samba, que por si só denota alegria, e se atentarmos à escuta da canção, veremos que há uma gama de instrumentos presentes conferindo um tom de euforia à canção e à simbologia da letra. Nela, o próprio regime militar e o então presidente Médici se disfarçam sob a pele da mulher autoritária – segundo o próprio Chico Buarque –, enquanto a ironia e o deboche são claramente construídos em frases como *você vai pagar e é dobrado cada lágrima rolada nesse meu penar e como vai abafar nosso coro a cantar bem na sua frente, impunemente*. Apesar da instauração de um regime militar e de toda a situação política então vigente, ainda havia a esperança de que “um novo dia amanhecesse”, onde a vida pudesse voltar à normalidade:

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão, não
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu

Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar o perdão

Apesar de você
Amanhã há de ser outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando sem parar

Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juros, 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
 [...]

 E eu vou morrer de rir
 Que esse dia há de vir
 Antes do que você pensa
 [...]

 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
 (Apesar de Você, Chico Buarque e Caetano Veloso, 1970)

A *alegoria* é uma figura de linguagem que esteve bastante presente em algumas canções deste período, caracterizada como sendo “a exposição de um pensamento sob forma figurada” e “uma ficção que representa uma coisa para dar ideia de outra” (FERREIRA, 2008, p.70). Outra canção que obteve sucesso em não ser censurada foi *Festa Imodesta*⁴¹, de Caetano Veloso, gravada por Chico Buarque no disco *Sinal Fechado* (1974). A canção conseguiu, em seus versos, trazer uma crítica à própria censura:

Minha gente
 Era triste amargurada
 Inventou a batucada
 Pra deixar de padecer
 Salve o prazer!
 Salve o prazer!

Uma festa imodesta como esta
 Vamos homenagear
 Todo aquele que nos empresta sua festa
 Construindo coisas pra se cantar

Tudo aquilo que o malandro pronuncia
 E que o otário silencia
 Toda festa que se dá ou não se dá
 Passa pela fresta da cesta e resta a vida

Acima do coração que sofre com razão
 A razão que volta no coração
 E acima da razão a rima
 E acima da rima a nota da canção
 Bemol natural sustentada no ar
 Viva àquele que se presta a esta ocupação
 Salve o compositor popular
 [...]

⁴¹ A canção pode ser apreciada através do link: < <https://www.youtube.com/watch?v=vJvSeyG6uFs>>. Letra disponível em: < <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/133773/>>.

(Festa Imodesta, Chico Buarque e Caetano Veloso, 1974).

Após analisar esta seleção de canções, constatamos que a arte e a política cruzaram seus caminhos de maneira particular. O contexto político invadiu o campo artístico gerando reflexões e mobilizando movimentos estéticos, para estruturar produções musicais ricas poeticamente. As canções passaram a servir como ferramenta para intervir socialmente e abrir diálogos pela conscientização política, buscando ultrapassar o universo da intelectualidade e alcançando setores mais populares (GOMES, 2018).

4 A NOVA MPB E O GOVERNO BOLSONARO

O cenário político contemporâneo mundial do século XXI nunca pareceu tão semelhante ao vivido pelo contexto da ditadura militar no Brasil e nos países do Cone Sul do século XX. A ascensão de movimentos ultraconservadores provoca um temor alarmante em movimentos progressistas em virtude do risco de retrocessos de direitos já conquistados. A MPB deixa de ser a trilha sonora de protesto com a redemocratização e nos anos 1990 dá lugar a outros gêneros como o Rock, o Rap e o Hip Hop que tomaram a frente na denúncia de questões sociais, econômicas e culturais experienciadas em território brasileiro. Inicialmente desprovidas de manifestações políticas, as canções da cena musical batizada de Nova MPB, desenvolvem e imprimem características ímpares quando se trata de fazer oposição direta ao governo Bolsonaro, afirmando sua potência criativa e de diálogo.

4.1 PANORAMA INTERNACIONAL: DEMOCRACIAS EM CRISE E A GUINADA NEOCONSERVADORA

A guinada neoconservadora presente no globo com as eleições de Donald Trump nos Estados Unidos, Tayyip Erdogan na Turquia, Viktor Orbán na Hungria e Vladimir Putin na Rússia ameaça as instituições democráticas, que cada vez mais se mostram frágeis nestes países. No Brasil, a eleição de Jair Messias Bolsonaro deu início a quatro anos de um fenômeno chamado de *bolsonarismo*, surpreendendo pela adoção de políticas conservadoras. A semelhança entre estes candidatos é que sua vitória se dá em base a posturas autoritárias e discursos de ódio crescentes, que foram refletidos no retrocesso de políticas sociais, posicionamento claro contra minorias e na ameaça das instituições democráticas no mundo.

Segundo Levitsky e Ziblatt, em seu livro *Como as Democracias Morrem* (2018), a erosão da democracia acontece de maneira gradativa, muitas vezes em pequenos passos que aparentam ser insignificantes se tomados individualmente. As instituições democráticas são destinadas a servir como árbitros neutros – como em um jogo de futebol – porém, as iniciativas governamentais encabeçadas por presidentes possivelmente autoritários na tentativa de subverter a democracia são maquiadas sob a égide da legalidade:

Elas são aprovadas pelo Parlamento ou julgadas constitucionais por supremas cortes. Muitas são adotadas sob o pretexto de diligenciar algum objetivo público legítimo – e mesmo elogiável –, como combater a corrupção, “limpar” as eleições, aperfeiçoar a

qualidade da democracia ou aumentar a segurança nacional. [...] Para autoritários potenciais, as instituições judiciárias e policiais representam, assim, tanto um desafio, quanto uma oportunidade. Se elas permanecem independentes, tem a capacidade de denunciar e punir abusos governamentais. Este é o trabalho do árbitro, impedir fraudes. Não obstante, se controladas por sectários, essas instituições podem servir aos objetivos do aspirante a ditador, protegendo o governo de investigações e processos criminais que possam levar ao seu afastamento do poder. O presidente pode infringir a lei, ameaçar direitos civis e até violar a Constituição sem ter que se preocupar com a possibilidade de tais abusos serem investigados ou censurados. Com tribunais cooptados mediante alteração de sua composição e autoridades policiais rendidas, os governos podem agir com impunidade (LEVITSKY, ZIBLATT, 2018, s.p.).

Com a eleição de Jair Bolsonaro em 2018 no Brasil, num contexto em que a polêmica dos escândalos de corrupção resultantes da Operação Lava Jato e no envolvimento de partidos como PMDB, PSDB e PT, a candidatura de Fernando Haddad (PT) ficou prejudicada, deixando espaços em aberto para que a extrema direita de características ultranacionalistas pudesse conquistar eleitores de esquerda e centro-esquerda – o que foi feito de forma surpreendente. Com a eleição de Bolsonaro, e à medida que seu governo ocorria, questionou-se se estaríamos diante de uma ascensão fascista, sobretudo, um fascismo *à brasileira* (CAFÉ DA MANHÃ, 2020). Segundo Felipe Loureiro, alguns dos aspectos perceptíveis são: o culto à violência e a militarização das instituições; o culto as tradições, como à família patriarcal dentro dos padrões do cristianismo, bem como à figura do “Deus” cristão; a capacidade de mobilização de seus seguidores e uma cega obediência ao líder; uma valorização do papel do povo, apesar de ser profundamente autoritário. Por último, mas não menos importante, a presença do ultranacionalismo com a manifestação de um projeto de nação a ser construído em base a uma polarização extrema, com a necessidade de purgação de um suposto inimigo criado (FOLHA DE SÃO PAULO, 2020).

Durante o mandato de Jair Bolsonaro, acompanhamos um projeto de governo pautado em uma série de retrocessos nos direitos já conquistados de minorias, cortes das pastas de Educação; Ciência, Tecnologia e Inovação; Meio Ambiente, Cultura entre outras, além da crise de saúde pública, decorrente da gestão ineficaz da pandemia Covid-19⁴² com o atraso

⁴² Pandemia Covid-19 foi um momento histórico de emergência de saúde pública de importância internacional. Em 31 de dezembro de 2019, a Organização Mundial da Saúde (OMS) foi alertada de vários casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China, de uma nova cepa (tipo) de coronavírus que não havia sido identificada antes em seres humanos. Em 7 de janeiro de 2020, as autoridades chinesas confirmaram que haviam identificado um novo tipo de coronavírus. Em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia, termo que, se refere à distribuição geográfica de uma doença, reconhecendo a existência de surtos de COVID-19 em vários países e regiões do globo. Até o dia 24/07/2022, a pandemia Covid-19 foi responsável pelo óbito de mais de 33,6 milhões de pessoas em todo o mundo, entre esses aproximadamente 677 mil brasileiros (Fonte: OMS/DATASUS).

injustificável na compra de vacinas, resultando na morte de aproximadamente 677 mil brasileiros. Nas eleições de 2022, a polarização entre os candidatos Luís Inácio Lula da Silva e o então presidente candidato à reeleição foi acirrada, indo a segundo turno e resultando na eleição de Lula com 50,90% dos votos válidos (BRASIL, TSE, 2022).

Apesar da derrota de Jair Bolsonaro nas eleições de 2022, o fenômeno do *bolsonarismo* segue latente no Brasil, e o partido de Bolsonaro (Partido Liberal, PL) teve um aumento considerável em assentos na Câmara do Deputados (de 77 passou para 99, com 22 assentos a mais)⁴³ e manifestações bastante explícitas de seus seguidores em virtude do descontentamento com o resultado das eleições. Durante os anos de mandato, o país foi cenário para o surgimento de músicas que criticaram abertamente a gestão e o presidente, não restringindo-se a apenas um só gênero musical, como veremos a seguir.

⁴³ A nova composição da Câmara dos Deputados após as eleições de 2022 pode ser acessada através do link: <<https://www.camara.leg.br/internet/agencia/infograficos-html5/composicao-da-camara-2023/index.html>>.

4.2 EXISTE REALMENTE UMA NOVA MPB? A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA EM TRANSFORMAÇÃO E O SURGIMENTO DE NOVAS DINÂMICAS, NOVOS ARTISTAS E DE UMA NOVA CENA CULTURAL INDEPENDENTE

Assim como no estudo da MPB, ao buscar definições sobre a Nova MPB, nos deparamos com desafios frente à sua conceituação e com questionamentos sobre a possibilidade de realmente existir uma nova vertente da MPB. A música brasileira é naturalmente dotada de uma capacidade de transformação constante, o que hipoteticamente, tornaria desnecessária a existência do termo Nova MPB (SALDANHA, 2008). Mesmo com estas discussões, o termo “Nova MPB” é utilizado para se referir aos novos artistas da contemporaneidade, sendo uma consequência direta das transformações ocorridas no mercado fonográfico.

A partir dos anos 2000 surge uma nova produção musical brasileira sob o rótulo de “Nova MPB”, como um movimento isolado, num contexto em que também se estrutura um novo modelo de negócio da música em meio à crise da Indústria Fonográfica. O tradicional modelo da Indústria Fonográfica delimitava que as grandes gravadoras detinham os meios de produção e atuavam como filtros daquilo que poderia ser gravado ou não, e conseqüentemente, aquilo que poderia ser lançado. Esta dinâmica fez com que muitos artistas ficassem de fora do mercado. Com o surgimento de novas tecnologias de informação e comunicação, os artistas passam a produzir, divulgar e circular seu disco em redes virtuais, criando um modelo segmentado de mercado. O surgimento da Nova MPB está diretamente relacionado com estas transformações do setor musical em transição.

O fenômeno dos festivais⁴⁴, importante meio de circulação de artistas que se encontravam à margem das grandes companhias fonográficas, foi um fator importante na configuração deste novo cenário. Festivais independentes e shows organizados por grandes gravadoras passaram a ser um ponto de encontro para que o público pudesse ouvir artistas novos.

Conseqüentemente, as novas transformações remodelaram as práticas de consumo. A necessidade de reestruturação do negócio da música gravada, em razão da desvalorização do disco, proporcionou o crescimento do consumo de música ao vivo. Se antes prevalecia a tradicional indústria do disco, com gravação sofisticada, comercialização em grandes lojas, divulgação e consumo através dos tradicionais meios de comunicação, como a TV e o rádio; hoje, a materialização dessa cadeia é

⁴⁴ A maioria dos festivais independentes encontra amparo na Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN), que foi criada em 2005 com o objetivo de fortalecer pautas relacionadas à cultura, à fruição dos artistas locais de todas as regiões do Brasil, bem como o desenvolvimento de novos festivais. Para mais informações: <<http://abrafin.mus.br>>.

possível a partir de novas lógicas de mercado da música, como o emprego das novas tecnologias de informação e comunicação, importante ferramenta de divulgação e circulação de conteúdos, que vão ser consumidos nos espaços urbanos por meio de shows e festivais. No entanto, vale ressaltar que antigas práticas permanecem, a exemplo da força que o rádio ainda exerce na cultura como meio de consumo imediato de música (GONÇALVES, 2019, p. 1-2).

A permanência do rádio como difusor e meio de consumo imediato de música segue em paralelo ao surgimento e ascensão da Internet para o mesmo fim. O ambiente virtual da Internet, através das redes sociais como MySpace, Facebook, YouTube e mais recentemente, o Instagram, dá início à uma rede de circulação de ideias, e-mails, arquivos MP3, mensagens e links entre artistas de diferentes motivações e origens (descentralizados do eixo Rio-São Paulo), que possuem suas principais características de trabalho pautadas na coletividade, na abertura para o diálogo e para a criação conjunta.

Afinal de contas, existe realmente um rótulo de Nova MPB? Gonçalves (2019) explica que é necessário perceber que a nomeação parte da crítica especializada como forma de legitimar a relevante produção e circulação de uma nova safra de músicos, e também como forma de caracterizar determinadas condições de produção, circulação e consumo musical.

Desta forma, ao agrupar determinado grupo de músicos sob determinada rotulação, a indústria musical afirma que seus representantes possuem elementos estéticos comuns, que os aproximam, e que irão servir para determinar não só um perfil para um público-alvo de consumidores, mas também estratégias de divulgação e comercialização empregadas (GONÇALVES, 2014). Assim, torna-se necessário para a indústria musical *nomear as coisas*, para estabelecer critérios e estruturar categorias.

No documentário *Frescor MPB: O que está acontecendo?* (2021), produzido pela Amazon Music, artistas da música contemporânea discutem abertamente sobre a dificuldade em definir o que cantam, qual estilo de música se enquadram, e paradoxalmente, chegar à conclusão de que não há uma forma de enquadramento em um gênero musical único e que artistas são bem mais livres para criar e transitar entre gêneros musicais já estabelecidos, pois incorporam diversas referências estéticas à sua produção musical.

Luiz Tatit, professor Titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH), escritor e compositor, ao fazer um paralelo entre a MPB dos anos 1960 e a música popular brasileira contemporânea, reflete que:

A partir do Tropicalismo, a história de gêneros passou a desaparecer. Dizer que se está misturando gêneros passou a ser um critério de valorização do artista, pois quase todas as novas bandas, os novos artistas, que vão apresentar seu novo trabalho dizem que estão misturando rock com bolero [por exemplo]. Hoje é um trunfo promover mistura. [...] A mistura é a grande solução para a vitalidade, para a fecundidade da música popular de maneira geral (DIÁLOGOS DA USP, 2019, s.p.).

Da mesma forma que esta nova geração de artistas surge pautada no desapego a gêneros específicos, caracteriza-se pela independência para produzir, alimentando-se de shows ao vivo e festivais independentes, cenários que servem para inspirar-se artisticamente, conhecer outros artistas da cena cultural e promover novos contatos e trocas. Podemos inferir que, assim como os Tropicalistas, estes artistas da música popular brasileira contemporânea também bebem deste desapego em categorizar-se dentro de *apenas* um gênero musical específico, deixando que a criatividade flua livremente e forme-se uma nova cena caracterizada principalmente pelo hibridismo. Os músicos da Nova MPB, segundo explica Gonçalves (2014), não se sentem na obrigação de se opor a um estilo anterior, mas valorizam claramente a MPB tradicional, sendo capazes de uma produção musical consistente, de qualidade e que faz uma assimilação de referências da tradicional MPB, somando-as a sonoridades contemporâneas sem perder a autonomia criativa.

Assim, mesmo que a ‘Nova MPB’ carregue traços do que se define como cena, gênero ou movimento musical, mais interessante é observar como essa nova formação cultural ocupa um lugar de mediação entre as instâncias reprodutivas e o campo da recepção. Ou seja, como a estrutura e as dinâmicas características do sistema produtivo dessa nova geração de músicos articulam-se com públicos consumidores específicos (GONÇALVES, 2014, p. 4).

A atualização na configuração da indústria musical possibilitou uma transformação no modo de apreciar e experienciar a música social e materialmente. Se na década de 1940, a introdução do disco de vinil marca o início da indústria fonográfica, responsável pela gravação, promoção e distribuição da música, o surgimento do CD foi o pontapé inicial para a digitalização da música, permitindo melhorias na qualidade de som a um custo mais baixo e favorecendo o crescimento exponencial da indústria fonográfica (MOSCHETTA; VIEIRA, 2018). A maior mudança ocorre na década de 1990 com o surgimento da Internet, eliminando a necessidade de uma mídia física e dando início a dinâmica da pirataria de músicas através do *download* e distribuição ilegais:

Mesmo com as lojas digitais, a indústria fonográfica não conseguiu impedir o aumento da distribuição informal (LOBATO; THOMAS, 2015), resultando em uma enorme

queda nas vendas. Na metade da década de 2000, uma em cada cinco pessoas fazia o *download* ilegal de músicas através de ferramentas como Kazaa, LimeWire e eMule, segundo dados da NPB Group. O mercado fonográfico passou por um longo declínio, antes de voltar a registrar, em 2016, o seu primeiro crescimento em mais de duas décadas, graças à popularização dos serviços de *streaming*, como o Spotify. (MOSCHETTA; VIEIRA, 2018).

As novas tecnologias de informação e comunicação possibilitaram que os custos de produção caíssem e muitos artistas passassem a gravar em gravadoras de pequeno porte ou até mesmo estúdios caseiros, sem demandar de grandes estruturas de estúdios ou de grandes investidores, estudando por si mesmos os mecanismos da produção musical, gravando de *formas que desejam, com quem desejam* e assim, viabilizando a realização destes trabalhos de forma *independente* e autogerida. Novas dinâmicas de financiamento também surgiram, onde é o público que pode financiar a realização de um trabalho fonográfico através do patrocínio direto aos artistas, o fenômeno do *crowdfunding* (MEDIUM, 2019). O surgimento de novos selos musicais, justamente caracterizando-se pela “independência” e por não terem quaisquer relações com as grandes gravadoras deu início à utilização do termo *música independente* para caracterizar este novo nicho de artistas:

É um momento histórico em que novos artistas se envolvem profundamente com o processo de gravação, no sentido de lidar diretamente com o aparato técnico para a elaboração do disco. Da mesma forma, muitas vezes se envolvem diretamente com o processo de divulgação do disco, colocando-o para circular nas redes virtuais (GONÇALVES, 2014, p. 7).

Em meio a transformações cada vez mais aceleradas no mercado musical, estes selos independentes, em sua maior parte, portanto, geridos por atores individuais ou coletivos, tornam-se responsáveis por disseminar artistas caracterizados, principalmente, pela diversidade de origens. Em meio a todas estas transformações tecnológicas, em 2002 foi criada a Associação Brasileira da Música Independente (ABMI) como uma instituição responsável pela articulação entre os produtores independentes brasileiros no mercado fonográfico nacional e internacional.

Os canais de comunicação na Internet foram protagonistas na circulação e divulgação de novos trabalhos musicais em formato digital ou físico – no que tange à divulgação destes visando futura compra –, criando novos canais de consumo e pulverizando estes trabalhos rumo a públicos diversificados e consideravelmente grandes:

É diante desse cenário que os artistas da ‘Nova MPB’ se valem das novas lógicas de produção, circulação e consumo da música, observadas tanto nos meios virtuais quanto no tecido urbano. Em outras palavras, a ova safra de artistas utiliza a Internet

como importante meio de divulgação e circulação de músicas, uma espécie de agendamento do consumo e da circulação de shows ao vivo, o que, em certa medida, também contribui para a venda de discos físicos, ainda que em proporções menores se comparada à época de ouro do disco (GONÇALVES, 2014, p. 6-7).

A principal receita dos artistas da música, que antes se dava prioritariamente através da venda de discos, passa a se dar através de shows, com participação ativa nas bilheterias, e da publicidade/merchandising (GONÇALVES, 2014). O aumento do número de festivais independentes, geridos por coletivos, pequenas gravadoras e/ou produtores se faz notar, estabelecendo as bases de um novo mercado segmentado, um sistema aberto de comunicação que conta com participação de artistas que antes não circulavam em grandes meios, como bem reflete a artista Luedji Luna no Documentário (2021):

A demanda mudou. Primeiro você tinha os jabás, rádios, te enfiando ali aquela música, aquele artista pra você gostar. E de repente, veio a rasteira, a capoeira angola da Internet, em que o público começou a demandar por aquele artista e aí as mídias tradicionais se viram obrigadas a olhar para aquele artista que está surgindo. Eu sou parte dessa leva. O meu disco surge por uma demanda do público (AMAZON MUSIC, 2021, s.p.).

Portanto, o mercado massivo deixa de ser hegemônico, abrindo espaço para o mercado de nicho local e global, contribuindo para o surgimento e fortalecimento de públicos consumidores específicos. Este público específico se caracteriza pela busca de conteúdos não-comerciais, preferindo conteúdos que dificilmente são encontrados nos grandes meios de comunicação de massa e facilmente acessados através da Internet, tornando a cultura dos *hits* obsoleta (GONÇALVES, 2014). Este é o cenário para o surgimento de uma nova cena de música brasileira representada pelo que se convencionou chamar de Nova MPB, que surge com uma produção artística extremamente plural e caracterizada pela dinâmica de estar inserida:

[...] numa era em que obter o reconhecimento da crítica e do público não implica, necessariamente, em vendas exorbitantes de discos, mas em produção musical consistente, muitas vezes experimental e independente, a ponto de terem seus talentos reconhecidos, inclusive, pela velha guarda da MPB. [...] Com isso, a nova geração da música popular brasileira conquista seus espaços, colocando em xeque o velho saudosismo descrente na atual produção musical brasileira contemporânea (GONÇALVES, 2014, p. 9).

Entretanto, isto não significa que a influência midiática das grandes gravadoras tenha perdido força. Atualmente, as principais gravadoras mais lucrativas mundialmente são apenas três: Warner Music, Sony Music e Universal Music. Estas gravadoras possuem ramificações em diversos países no mundo, incluindo o Brasil, e passaram a assinar contratos com artistas

da música que começaram suas carreiras de forma independente, “abocanhando” assim, esta parcela de artistas que antes estava fora do *mainstream* e adaptando a demanda do mercado de nicho a seu favor (GONÇALVES, 2014). Desta forma, tanto na produção independente quanto nas de sucesso mais comercial há um condicionamento ao mesmo mercado capitalista da música, embora com focos comerciais diferentes.

Existe uma discussão em torno do mito de que as plataformas de streaming estariam prejudicando gravadoras, enquanto mais da metade da renda da Universal, Sony e Warner advém de serviços digitais de música. De acordo com registros de investimentos, estima-se que juntas, as três empresas somaram US\$ 6,93 bilhões no ano de 2019.⁴⁵ Nos últimos seis meses de 2021, combinadas, as três *majors* geraram US\$ 10,91 bilhões⁴⁶. Entretanto, a participação de selos independentes no mercado segue crescente, pois de acordo com um estudo realizado pela ABMI, 53,5% dos artistas que frequentaram o Top 200 do Spotify no ano de 2019 são independentes⁴⁷. O estudo foi realizado no ano de 2020, mas teve como foco o período pré-pandemia COVID, em 2019.

O resultado é um novo cenário em que não é mais necessário ser um artista de grandes vendas para ter seu trabalho reconhecido pela crítica e ouvintes ou para que se possa, ao menos, almejar sobreviver com a renda da própria produção musical, visto que muitas vezes o caminho é árduo. Vale notar também que, diante da atual configuração do *business* da música, não se pode afirmar que os músicos são resumidos a empresários do ramo, uma vez que, na concepção de um produto musical, está em jogo uma série de lógicas comerciais e também processos criativos. Assim, ao assumir essas tensões como parte de seu trabalho, músicos independentes da nova geração reconhecem a lógica do jogo do qual participam e as estratégias e/ou necessidades para a sobrevivência nesse cenário (GONÇALVES, 2014, p. 10).

Os serviços de *streaming* também ganharam força no mercado contemporâneo da música. O *streaming* é uma forma de distribuição digital que dá acesso *online* a um catálogo “ilimitado” de músicas gravadas, instantaneamente, em qualquer hora e local. As músicas são armazenadas em um servidor remoto, não exigindo o *download* antecipado, podendo ser acessadas a partir de qualquer dispositivo conectado à rede. O consumidor de música passa a ter acesso temporário às músicas e não mais à posse destas, transformando a lógica de reprodução da música gravada, que deixa de ser um bem e passa a ser um serviço. Devido a

⁴⁵ Matéria da Revista Rolling Stone mostra que as maiores gravadoras ainda lucram enormes quantias, permanecendo líderes de mercado: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/majores-gravadoras-conseguem-lucrar-us-19-milhoes-por-dia-com-plataformas-de-streaming/>>.

⁴⁶ Matéria do site Música, Copyright e Tecnologia aponta dados: <<http://mct.mus.br/the-3-major-music-companies-now-generate-2-5m-every-hour/>>.

⁴⁷ O relatório está disponível em: <https://abmi.com.br/wp-content/uploads/2021/01/relatorio-abmi-2020-v3.pdf>.

esta dinâmica, o serviço de *streaming* de música passa a substituir o CD físico e modifica o senso de propriedade da música, onde o *acesso* é mais valioso do que a *propriedade* (HAGEN, 2015). O costume de colecionar discos de vinil, CDs e/ou DVDs se transferiu para o modelo de “coleccionar” músicas através da criação de playlists pessoais.

Já mencionamos que a característica principal dos artistas da Nova MPB é a mistura de gêneros e o desapego a um gênero musical específico, e isto se confirma porque um caldeirão de gêneros e ritmos musicais como o funk, o rock, o rap, o reggae, o eletrônico, são cada vez mais incorporados à música popular brasileira (GONÇALVES, 2014). Também se nota uma valorização cada vez maior de ritmos afrodiáspóricos na música brasileira⁴⁸, com artistas oriundos da população negra afrodescendente, que incorporam estas rítmicas à sua produção musical de forma de valorizá-las, fortalecê-las, ressignificando sua história e problematizando questões como o racismo estrutural presente na sociedade brasileira. A partir daqui, resta-nos descobrir se as canções dos artistas da Nova MPB possuem algum ponto de semelhança ou diferença com as canções da “velha” MPB, e se houve ou não produções contestadoras do governo de Jair Bolsonaro assim como ocorreu durante a ditadura militar.

⁴⁸ Segundo Letieres Leite, músico, educador, compositor, arranjador e pesquisador brasileiro, as músicas nacionais da América sofreram influência da música de matriz africana na sua formação estrutural, em virtude da diáspora africana. A diáspora africana é como se nomeia o fenômeno da imigração forçada dos povos africanos da África durante o tráfico transatlântico no período da escravidão. A diáspora africana foi responsável por transportar, aproximadamente, 11 milhões de africanos para as Américas, dos quais em torno de 5 milhões tiveram como destino o Brasil. Compreende-se que a diáspora africana também envolveu redefinição identitária, uma vez que os diversos povos africanos como *balantas*, *manjacos*, *bijagós*, *mandingas*, *jejes*, *haussás*, *iorubas* (provenientes do que hoje são Angola, Benin, Senegal, Nigéria, Moçambique, entre outros), apesar do contexto da escravidão, reinventaram práticas e construíram novas formas de viver, possibilitando a existência de sociedades afrodiáspóricas como Brasil, Estados Unidos, Cuba, Colômbia, Equador, Jamaica, Haiti, Honduras, Porto Rico, República Dominicana, Bahamas, entre outras. (Fonte: NÓS TRANSATLÂNTICOS/FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES).

4.3 A MÚSICA COMO FERRAMENTA PARA MANIFESTAÇÃO POLÍTICA: ABRINDO DIÁLOGOS CONTRA O PROTOFASCISMO, INDO MAIS ALÉM DA NOVA MPB

Ao buscar dentro do gênero da Nova MPB canções que tenham um conteúdo político, de protesto, ou mais especificamente, contra o governo Bolsonaro, nos deparamos com uma ruptura de padrão. Ao contrário da MPB de protesto à época da ditadura militar no Brasil, a Nova MPB surge sem a preocupação inicial de contestar algum regime protofascista ou de burlar o sistema da censura através de ferramentas artísticas em suas canções e na performance de seus artistas. Esta mudança de direcionamento é compreensível devido a que o contexto político brasileiro vivido a partir dos anos 2000 não é o de uma ditadura militar rígida, mas o de um contexto democrático que mesmo assim, carrega outras discussões fora da órbita política.

Retomamos Napolitano (1999), quando assevera que as canções são documentos históricos que imprimem características simbólicas do seu contexto em questão, para assumir que as canções da Nova MPB, em um primeiro momento, imprimem outro contexto que é completamente diferente daquele cuja MPB de protesto se viu inserida. No período pós ditadura, nos anos 1980, o Rock Nacional se popularizou como gênero contestador, discutindo temas políticos, sociais, econômicos e dialogando com a população jovem em relação aos anseios do futuro. Bandas como Plebe Rude, Legião Urbana, Engenheiros do Hawaii e Titãs foram alguns exemplos (DIOGO; HILGEMBERG, 2021).

Ao longo dos anos 2000 surgem artistas seguindo passos de já renomados nomes da Música Popular Brasileira, como Maria Rita, filha de Elis Regina, ou Luciana Mello e Jair Oliveira, filhos de Jair Rodrigues, além de artistas como Lenine, Vanessa da Mata, Marcelo Camelo, Maria Gadú, Luiza Possi, Zeca Baleiro, Carlinhos Brown e Marcelo Jeneci – os últimos três fazem uso de guitarras elétricas e ritmos oriundos do rock e do forró (DIOGO; HILGEMBERG, 2021).

Entretanto, começa-se a falar em Nova MPB quando surgem nomes como Rômulo Fróes (SP), Cícero (RJ), Curumim (SP), Céu (SP), Tulipa Ruiz (SP), Lucas Santtana (BA), Marcelo Jeneci (SP), Nina Becker (RJ), Karina Buhr (PE), Otto (PE), Catatau (CE), Wado (AL), Momo (RJ), Criolo (SP), e outros (GONÇALVES, 2019), dado que o ponto em comum que os interliga é o fato de estarem atrelados à nova lógica de funcionamento do mercado independente da música, com novos modelos de produção, gravação, circulação e consumo dos produtos musicais, como discutido no tópico anterior sobre as transformações na indústria fonográfica.

Quando as primeiras canções da Nova MPB surgem através de muitos destes nomes, os temas de suas canções são diversos. No entanto, a situação começa a mudar quando vemos a aparição da figura de Jair Bolsonaro nas eleições de 2018 e sua ascensão ao poder no ano seguinte. Neste momento, a música passa a ser a linguagem utilizada para contestação, assumindo um papel fundamental em um contexto de crítica, cuja exclusividade deixa de ser a da MPB de protesto, abrindo espaço para outros gêneros como o Rock, o Rap e o Hip Hop se manifestarem mais explicitamente contra o governo.

Muito antes da eleição de Jair Bolsonaro à presidência, uma canção já ironizava o candidato: *Bolsonada*⁴⁹, de Francisco El Hombre, do ano de 2016, do álbum “SOLTASBRUXA!”.

Esse cara ‘tá com nada
Sabe pouco do que diz
Muito blá blá blá que queima quem podia ser feliz
Desrespeito é o que prega então é o que colherá

Jogo purpurina em cima para o feio embelezar
Jogo purpurina em cima para o feio embelezar

[...]

Se a um fascista é concedido cargo alto e voz viril
Vai lucrar do desespero, tal loucura já se viu
Bolso dele sempre cheio, nosso copo anda vazio
Mesquinhez intolerância, bolso nada que pariu

Bolso dele sempre cheio, bolso nada que pariu
Bolso dele sempre cheio, bolso nada que pariu

Esse cara escroto
Muito escroto
Esse cara escroto
Muito escroto

(Bolsonada, Francisco El Hombre, 2016)

A banda é conhecida por canções que também fizeram sucesso ao criticar diversos temas polêmicos: o padrão ideal de comportamento das mulheres e seus dilemas enfrentados na tomada de decisões sem serem comandadas ou julgadas em *Triste, Louca ou Má*; a dinâmica capitalista do trabalho desvalorizado, do endividamento de brasileiros frente à inflação e da desvalorização do Real frente ao Dólar em *Tá com Dólar, Tá com Deus*. A banda também fez questão de afirmar seu posicionamento político através da regravação de *Apesar de Você*⁵⁰, de

⁴⁹ A canção pode ser apreciada através do link: < https://www.youtube.com/watch?v=ncchVgkOO_A>.

⁵⁰ A versão está disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=TTfOt-B25cA>>.

Chico Buarque, numa interpretação cativante. A Figura 8 apresenta a capa do *single* lançado em 2022, onde a banda se utiliza da imagem da bandeira nacional com a frase “Apesar de você amanhã há de ser outro dia”. Isto demonstra que a canção de Chico Buarque é atemporal, retornando ao contexto atual para denunciar a insatisfação com a situação do governo Bolsonaro.

Figura 8 - capa do single da versão de Apesar de Você, por Francisco El Hombre



Fonte: elaboração própria a partir de vídeo do YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TTfOt-B25cA>>.

Na Internet, as redes sociais rapidamente já começam a desenvolver manifestações contra Bolsonaro quando da possibilidade de ser eleito à Presidência da República, e é no Facebook, através do grupo “Mulheres Unidas contra Bolsonaro” que surge uma paródia da canção *Bella Ciao* contra Bolsonaro, intitulada “Ele Não”⁵¹. A canção *Bella Ciao* é uma canção

⁵¹ Um videoclipe da paródia foi lançado em 2021 e contou com patrocínio coletivo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nC8hYFr7WsE>>.

de autoria anônima, considerada como um “hino à liberdade” mundialmente reconhecida e entoada em mais de 40 idiomas. A canção possui uma relação com a resistência italiana contra o fascismo, que teve a data de 25 de abril de 1945 como a data oficial da libertação do nazifascismo (EL PAÍS, 2020).

Uma manhã eu acordei
E ecoava ele não, ele não, ele não, não, não
Uma manhã eu acordei
E lutei contra o opressor
Somos mulheres, a resistência
Por um Brasil sem fascismo e sem horror
Vamos à luta pra derrotar o ódio e pregar o amor

(Flávia Simão, Simone Soares, 2018)

Nos afastando do gênero da Nova MPB, vemos surgir no Rap um protesto em formato audiovisual com críticas explícitas a Jair Bolsonaro em virtude da sua crescente popularidade como candidato à Presidência. O chamado videoclipe-protesto *Primavera Fascista*⁵² reuniu 7 expoentes do Rap do Espírito Santo⁵³ ao tratar do “fantasma da extrema direita” que a ascensão de Bolsonaro representa, contrapondo várias de suas frases proferidas ao longo de sua vida política. O videoclipe-protesto inicia com uma colagem sonora com adaptações do discurso de Bolsonaro⁵⁴ durante o voto pelo impeachment de Dilma Rousseff, que homenageou, especificamente, a figura de Brilhante Ustra, um coronel que se destacou como exímio torturador durante o regime militar:

Nada, absolutamente nada, cê só vai mudar, infelizmente quando um dia nós partirmos para uma guerra civil aqui dentro e fazendo um trabalho que o regime militar não fez: matando uns 30 mil, começando com o FHC. Vamo deixar ir pra fora não, matando. Se vai morrer alguns inocentes, tudo bem. Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff. (PRIMAVERA FASCISTA, 2018, adaptado).

Ao longo da música, nos deparamos com diversas colagens de trechos de discursos de Bolsonaro, incluindo manifestações consideradas homofóbicas e machistas. A poética da canção-manifesto se dá quando, após cada colagem de algum discurso de Bolsonaro, um *rapper* reage fazendo a crítica. Com frases diretas ao, na época, candidato à Presidência, o videoclipe

⁵² O videoclipe-protesto está disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pi2WodtwW3k>>.

⁵³ Os MCs participantes foram Bocaum, Leoni, Adikto, Axant, Mary Jane, Vk MAC e Dudu.

⁵⁴ O discurso de Bolsonaro está disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WvN7nYxbH-o>>.

de 2018 também provoca e questiona os valores dos seguidores de Bolsonaro, entrando em temas como ditadura, polícia e teorias da conspiração⁵⁵:

Idolatrando fascista, apoiando a tortura
 E o povo manipulado quer te pôr no poder
 Eu sou a guerra civil, não temo sua ditadura
 E se alguém tem que morrer, então que morra você
 Cês falam em nome de Deus, mas são diabo
 E o seu conceito de família anda atrasado
 Sou Marielle e mestre Moa
 Eu vim da lama lapidado, pique diamante de Serra Leoa
 Eu tô aqui, meu sangue ferve na verve do caos
 E a minoria que eu sou não faz parte dos maus
 Tem ódio em ver o filho do pedreiro se formar
 Porque seu pai pagou 10 anos de facul particular

[...]

Querem provar do meu veneno, então segura
 Arregaçando mentes sem dar margem pra sutura
 Cê pode ter dinheiro, mas se não tiver leitura
 E só mais um cara rico cagando em nossa cultura
 Cê jura
 Que a viatura me enquadra porque eu sou suspeito
 Tortura é o que fazem comigo dentro dos becos
 A essa altura, é o diabo no divã
 horas da manhã e a polícia injuriando mais um preto

[...]

Vocês tão mal de professor de história
 As aula que você matou, de história
 As fake news do face que tu embarcou
 Te contou caô e tu acreditou na história
 Você acha que eu não sei os motivos
 Pelo qual você quer votar nesse cara
 Ele diz tudo que você quer dizer
 Mas sua consciência diz: Não fala!
 Agora teu malvado favorito
 Tá representando bem teu preconceito
 E pra você, amigo bolsominion
 Tem 17 bala endereçada pro teu peito

[...]

Acha que ser gay é coisa que se ensina
 Falou que Haddad criou até um kit
 Minha irmã é gay e me ensinou a tratar as mina
 E de pequeno já brinquei de Hello Kitty
 Nem por isso virei viado, viado
 Se fosse por convivência parceiro, já tinha virado
 Tua homofobia não te faz mais macho
 A heterossexualidade é frágil
 A sua ignorância contamina

⁵⁵ A letra inteira está disponível em: < <https://www.letras.mus.br/setor-proibido/primavera-fascista/>>.

Essa doença resulta em carnificina
 Fascismo é um vírus que se dissemina
 Informação é a cura, e o rap, a vacina!

(Primavera Fascista, 2018).

É interessante analisar que a música imprime diversas características do que acontecia nos anos de 2018 e 2019, como o fenômeno das *fake news* e a polêmica do *kit gay*⁵⁶. Também encontramos no Rap outra canção que critica abertamente o governo. É da banda Planet Hemp, uma banda brasileira de Rap-Rock que surge a canção *TACA FOGO*⁵⁷ (2022), fazendo crítica direta a Bolsonaro e suas políticas. Aqui, vemos a presença do apelido “minions”, que virou sinônimo de seguidores de Bolsonaro e surgiu na referência ao filme *Minions* (2015), uma trupe de criaturas amarelas que servem ao protagonista Gru, o vilão do filme *Meu Malvado Favorito* (2010) – ambos os filmes são da Universal Studios. Além disso, a canção faz alusão à política de flexibilização de armas, muito defendida por Bolsonaro, representada pelo gesto de arma com as mãos:

Não preciso de uma arma,
 seu bunda mole, pra ter respeito na rua.

Vivem em seus condomínios,
 Malditos Minions,
 Fazendo arminha com a mão.
 Tem coisa mais cafona
 Rico roubando em nome de Deus cristão?

(Taca fogo, Planet Hemp, 2022).

Sob o discurso de combater a corrupção, as drogas e o crime organizado, Bolsonaro adquiriu ampla popularidade dos grupos mais conservadores à sua candidatura. Em seu

⁵⁶ *Kit gay* é o apelido pejorativo do projeto “Escola sem Homofobia”, apoiado pelo Ministério da Educação/Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão (MEC/SECADI) e teve por objetivo contribuir para a implementação do Programa Brasil sem Homofobia pelo Ministério da Educação, no ano de 2014, que consistia em materiais didáticos (vídeos e cartilhas) e realização de pesquisas e seminários voltados à formação de educadores com o objetivo de combater a desinformação, a violência e o preconceito contra a população LGBTQIAPN+ (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, *queer*, intersexuais, assexuais, pansexuais e não-binários). A cartilha foi elaborada pela Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos (ABGLT) e foi alvo de desinformação por parte de setores conservadores da sociedade e do Congresso Nacional que iniciaram uma campanha contra o projeto para impedir o seu lançamento. Estes setores alegavam que esta cartilha seria responsável por estimular o homossexualismo e a promiscuidade em crianças, fazendo com que o Governo cedesse à pressão, resultando na suspensão do projeto e na não distribuição da cartilha (Fonte: Grupo Dignidade, 2017).

⁵⁷A canção pode ser apreciada em: < <https://www.youtube.com/watch?v=rSyBpofu3So&list=PLQlqgIEw5q7PpRs7NlzlHb7t-cl6N-vQY&index=2>>. A letra pode ser acessada aqui: < <https://www.letras.mus.br/planet-hemp/taca-fogo/>>.

primeiro ano de mandato, com o auxílio de parlamentares, Bolsonaro modificou a política nacional de drogas no país, quando da aprovação do PLC 37 (Projeto de Lei da Câmara). O projeto endurece a política nacional de drogas, facilitando internações voluntárias e autorizando instituições de tratamento ligadas a igrejas – conhecidas como “comunidades terapêuticas”, embora atendam dependentes de drogas em recuperação, não são consideradas clínicas médicas, mas entidades filantrópicas, e estão envolvidas em escândalos de trabalho forçado, violação de liberdades religiosas, instalações precárias, entre outros abusos – a obter recursos públicos por meio de isenção fiscal (BBC NEWS BRASIL, 2019). É claro o alinhamento de Bolsonaro aos interesses de setores mais religiosos do país, a bancada evangélica, que defende interesses conservadores.

Entretanto, o escândalo de um militar brasileiro, pertencente à comitiva de Bolsonaro rumo à reunião do G-20, apreendido na Espanha por portar 39kg de cocaína em uma mala de mão em um avião oficial da Força Aérea Brasileira, causou tumulto logo no primeiro ano de mandato (EL PAÍS, 2019). O Rap de Planet Hemp faz a crítica a este episódio, relacionando-o à realidade dos grupos sociais que são mais afetados pela guerra às drogas no país. As populações de regiões periféricas dos centros urbanos, nos territórios favelados, são atravessadas por um estigma que acentua ainda mais o caráter repressivo das políticas públicas, que fortemente ligadas à violência e ao confronto direto, afetam o cotidiano destas populações ao fechar escolas, mudar suas rotinas, por vezes provocando mortes de inocentes⁵⁸ e causando medo e preocupação em inúmeras famílias (IPEA, 2018):

Hey, de quem é os 39 kg?
Bum! Acorda a favela com tiros.
Crianças não vão pras escolas.
Sei, cota não é esmola.
Mas não se vê hospitais, segurança não tem, muito menos colégios.
Vocês não querem o certo, vocês querem manter os seus privilégios.

(Tacafofo, Planet Hemp, 2022).

As polêmicas no governo de Bolsonaro não param por aí: o escândalo de que a primeira-dama, Michelle Bolsonaro, recebeu o valor de R\$89 mil de Fabrício Queiroz, através do depósito de 27 cheques em sua conta bancária, entre 2011 e 2018 veio à tona. Em 2020, a

⁵⁸ Os dados divulgados pelo Anuário Brasileiro de Segurança Pública mostram que o Brasil atingiu a marca de 60 mil mortes em 2016, sendo o país com o maior número absoluto de homicídios no mundo e com a taxa mais alta de mortes violentas na faixa dos 21 anos. Embora não seja possível estimar quantas dessas mortes estão relacionadas às drogas, estima-se que boa parte delas é provocada pela violência causada pelo combate militarizado ao narcotráfico. (Fonte: IPEA, 2018).

prisão de Fabrício Queiroz, ex-assessor do senador Flávio Bolsonaro, filho de Jair Bolsonaro, se dá em meio à investigação que ocorria desde 2018, acusando-o de estar envolvido no esquema de “rachadinha” na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. A “rachadinha” é o nome popular dado para desvio de salário do assessor, uma transferência de parte ou de todo o salário do servidor para o parlamentar ou secretários, a partir de um acordo prévio (BBC NEWS BRASIL, 2019). Desta polêmica, surge a canção *Micheque*⁵⁹, da banda de Rock Detonautas Roque Clube, cujo título já faz o trocadilho do nome de Michelle com a palavra “cheque” e teve uma repercussão de grande destaque:

Hey, Michelle!
Conta aqui pra nós
A grana que entrou na sua conta é do Queiroz?

Hey, capitão!
Como isso aconteceu?
Levante a mão pro alto
E agradeça muito a Deus
[...]
Se liga rapá, quem tu tá pensando que enganou?
Agora vem cá e mostra tudo que você pregou
Porque eu, sei lá, quando a gente passa alguém pra trás
Fica impunemente sempre, se arriscando mais

O risco é maior e a ganância toma tudo, então
E quanto mais tem
Mas se sente o dono da situação
Só que comigo não
Nunca me enganou
Então responde logo
Como que essa grana aí entrou?

(Micheque, Detonautas Roque Clube, 2021)

O chamado *Álbum Laranja* (2021) também traz outra canção interessante chamada *Carta ao Futuro*⁶⁰, cujo videoclipe é uma animação que conta o sentimento dos brasileiros diante do obscurantismo negacionista durante a gestão de Bolsonaro, fazendo críticas à má gestão da saúde durante a pandemia COVID-19. Zumbis são as personagens que aterrorizam, representando o fascismo, as tentativas de enfraquecer a democracia e as *fake news*. Também são feitas alusões a seitas obscurantistas que “matam em nome de Deus”, referindo-se à onda

⁵⁹ A canção *Micheque* pode ser apreciada em: < https://www.youtube.com/watch?v=VoC9YT9H1_Q>. Na primeira semana de lançamento, o vídeo atingiu 1,8 milhões de visualizações no YouTube. Houve uma reclamação por parte de Michelle Bolsonaro e uma tentativa de censura da música que resultou num aumento ainda mais viral de acessos do vídeo na mesma rede (2,3 milhões). A letra está disponível em: < <https://www.letras.mus.br/detonautas/micheque/>>.

⁶⁰ O videoclipe pode ser apreciado aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=eg46wxME06U&t>>.

de negacionismo e do ressurgimento de movimentos nazifascistas contemporâneos. A crítica direta às incoerências do discurso de defesa da moral e dos bons costumes cristãos por Bolsonaro se faz à medida que suas medidas políticas vão contra a população:

Hoje eu acordei com o vento explodindo na minha janela
E tentei sair do quarto num silêncio de capela
Só queria ter um tempo pra pensar sem compromisso
Nessa sua isenção que é o abrigo dos omissos

Lá fora os homens seguem se matando
Uns por dinheiro outros por um pedaço de pão
Afinidades entre a cruz que mata em nome de Deus
E a espada que estraçalha o amor na mão dos irmãos

Não me assusta, mas me esclarece
Despreza a ciência, faz uma prece
Esconde a mão manchada do sangue do corpo dos inocentes
'Cês são Joaquim Silvério dos Reis
Nós somos Tiradentes

Ouvi um grito vindo lá do beco escuro
De uma criança sem pai perdida e sem futuro
Seus olhos lacrimejavam o desespero de alguém
Que sabe que será abatido, invisível e nada além

Quantas histórias assim ficaram no caminho
Num cemitério de ideias me vi sozinho
Se sou canção sem refrão que fica na cabeça
Não interessa eu sigo firme e forte, tenho pressa

Amanheceu o novo dia e tudo é sempre igual
Um loop eterno de notícias tristes no jornal
Mentiras e verdades que confundem o cidadão de bem
Eu sei quem é quem, eu sei quem é quem

O indiferente não se importa, ele só quer poder
Fará o possível e impossível pra permanecer
Como um inseto pestilento em reprodução
Fatia o bolo entre a família sem preocupação

E pra encerrar, a minha carta não é um lamento
É um aviso ao futuro de um novo tempo
A corte cairá, não sobrá ninguém
O tempo ruim vai passar do pai do filho
Ao Espírito Santo amém

(Carta ao Futuro, Detonautas Roque Clube, 2021).

O videoclipe faz ainda uma referência ao romance *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, ao mostrar uma queima de livros e soldados com o número 451 estampados na armadura. Em *Fahrenheit 451*, cidadãos vivem em uma realidade onde são controlados por um governo totalitário que impõe regras rígidas de controle social. A queima de livros é constante e é

realizada por bombeiros, que ao invés de proteger os cidadãos contra incêndios, incendiam livros para privar a sociedade do acesso ao pensamento crítico e autônomo. A Figura 9 mostra esta referência. Fahrenheit 451 faz alusão à temperatura necessária para iniciar a queima de papel, que corresponde a 233 graus Celsius.

Figura 9 - trecho do videoclipe de “Carta ao Futuro” de Detonautas Roque Clube



Fonte: elaboração própria a partir da exibição do videoclipe oficial disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eg46wxME06U>>.

Já no cenário do novo pleito eleitoral, em 2022, as manifestações aumentaram, fazendo surgir canções claramente explícitas contra Bolsonaro em virtude de sua possível reeleição. A música *Tá na Hora do Jair Já ir Embora*⁶¹ teve uma grande repercussão e atingiu o primeiro lugar, entre as músicas mais tocadas no Spotify no dia 31 de outubro de 2022, alcançando 4,8 milhões de reproduções (G1 GLOBO, 2022; SPOTIFY, 2022). De autoria de Juliano Maderada e Thiago Doidão, a música traz ritmos dançantes característicos da região do Nordeste como forró, arrocha e piseiro, que aliados ao trocadilho com o nome do então presidente, “Jair”, e a frase “já ir embora”, se consagrou como um hino da oposição – o detalhe é que o trocadilho faz frente a outra frase utilizada por defensores de Bolsonaro no momento de sua eleição, em 2018, “é melhor Jair se acostumando”:

Tá na hora do Jair
Tá na hora do Jair (e é o quê?)
Já ir embora

⁶¹ A música está disponível em: A letra pode ser acessada aqui: <<https://www.letras.mus.br/tiago-doidao/ta-na-hora-do-jair-ja-ir-embora-part-juliano-maderada/>>.

Arruma suas malas
Dá no pé e vá-se embora (tchau)

Vá-se embora, vá-se embora
Dá no pé e vá-se embora
Vá-se embora, vá-se embora (tchau)
Dá no pé e vá-se embora

Eu bem que te avisei, você não quis me ouvir
Agora tá sabendo quem é esse Jair
Ele te fez sofrer, ele te fez chorar
Arrume as mala dele, bota ele pra vazar

(Tá Na Hora do Jair Ir Embora, Tiago Doidão, Juliano Maderada, 2022).

O contexto político motivou inclusive artistas já consagrados da MPB a se manifestar. Chico Buarque, por exemplo, fez o lançamento de *Que Tal Um Samba?*, que de uma forma divertida sugere “puxar um samba para espantar o tempo feio, para remediar o estrago [...]”. Numa primeira análise, parece que a ousadia de propor “um samba”, um ritmo alegre, de forma despreocupada, soa quase como uma provocação para se opor à série de políticas esdrúxulas da gestão de Jair Bolsonaro, que ao longo da música se confirma no trecho “depois de tanta mutreta, cascata, derrota e demência” vendo o samba como a saída. Podemos fazer um paralelo com a canção *Festa Imodesta*, ou *Apesar de Você*, que em meio à ditadura propunha essa mudança de perspectiva, convidando quem as ouvisse, a retomar a esperança de que o contexto melhorasse.

Um samba
Que tal um samba?
Puxar um samba, que tal?
Para espantar o tempo feio
Para remediar o estrago
Que tal um trago?
Um desafogo, um devaneio

Um samba pra alegrar o dia, pra zerar o jogo
Coração pegando fogo e cabeça fria
Um samba com categoria, com calma

Cair no mar, lavar a alma
Tomar um banho de sal grosso, que tal?
Sair do fundo do poço
Andar de boa
Ver um batuque lá no cais do Valongo
Dançar o jongo lá na Pedra do Sal
Entrar na roda da Gamboa

Fazer um gol de bicicleta, dar de goleada
Deitar na cama da amada e despertar poeta
Achar a rima que completa o estribilho

Fazer um filho, que tal?
 Pra ver crescer, criar um filho
 Num bom lugar, numa cidade legal
 Um filho com a pele escura

Com formosura
 Bem brasileiro, que tal?
 Não com dinheiro
 Mas a cultura

Que tal uma beleza pura no fim da borrasca?
 Já depois de criar casca e perder a ternura
 Depois de muita bola fora da meta
 De novo com a coluna ereta, que tal?
 Juntar os cacos, ir à luta
 Manter o rumo e a cadência
 Desconjurar a ignorância, que tal?

Desmantelar a força bruta
 Então, que tal puxar um samba?
 Puxar um samba legal
 Puxar um samba porreta

Depois de tanta mutreta
 Depois de tanta cascata
 Depois de tanta derrota
 Depois de tanta demência

E uma dor filha da puta, que tal?
 Puxar um samba
 Que tal um samba?
 Um samba
 (Que Tal um Samba? Chico Buarque, 2022)

Caetano Veloso também apresentou o álbum chamado *Meu Coco*, produzido em um estúdio caseiro num contexto pandêmico e lançado em 2021. Neste álbum, destacamos uma canção que se chama *Não Vou Deixar*, um rap embalado por uma batida de funk, cuja letra, podemos sugerir que já se inicia em tom de protesto, refletindo um eu lírico que se nega a permitir que alguém lhe invalide uma trajetória, “a nossa história” e todas uma série de conquistas alcançadas até o momento:

Não vou deixar, não vou, não vou deixar você esculachar
 Com a nossa história
 É muito amor, é muita luta, é muito gozo, é muita dor
 E muita glória
 Não vou deixar, não vou deixar, não vou deixar porque eu sei cantar
 E sei de alguns que sabem mais
 (Muito mais!)

Não vou deixar, não vou deixar, não vou deixar, não vou deixar que se desminta
 A nossa gana, o nosso drama, a nossa fama de bacana, o nosso drama
 A nossa pinta
 Não vou deixar, não vou deixar, não vou deixar porque eu sei cantar
 E sei de alguns que sabem mais

(Muito mais!).

Apesar de você dizer que acabou
Que o sonho não tem mais cor
Eu grito e repito eu não vou!
(O menino me ouviu e já comentou:
“O vovô tá nervoso”, o vovô...)
Nervoso, teimoso, manhoso

É muito amor, é muita luta, e muito gozo, é muita dor
E muita lida
Não vou deixar, não vou, não vou deixar você esculachar
Com a nossa vida.

Não vou deixar, não vou deixar, não vou deixar
Porque eu sei cantar
E sei de alguns que sabem mais
(Muito mais!)

(Caetano Veloso, Não Vou Deixar, 2021).

A consagrada cantora Maria Bethânia, intérprete de inúmeras canções de protesto durante a ditadura militar, também emprestou sua voz para interpretar a canção *2 de Junho*⁶², de Adriana Calcanhotto, compositora (RS), cuja letra fala sobre a trágica morte do menino Miguel, de cinco anos, que caiu do 9º andar de um edifício no Recife e chocou o Brasil, em junho de 2020. Sua mãe, Mirtes Renata, trabalhadora doméstica, precisou levar o filho para o trabalho, em meio à pandemia, por não dispor de alguém com quem deixá-lo. Quando retornava ao edifício, após levar o cachorro para passear, se deparou com a surpresa da queda de seu filho e da sua conseqüentemente morte.

No país negro e racista
No coração da América Latina
Na cidade do Recife
Terça feira 2 de junho de dois mil e vinte
Vinte e nove graus Celsius
Céu claro
Sai pra trabalhar a empregada
Mesmo no meio da pandemia
E por isso ela leva pela mão
Miguel, cinco anos
Nome de anjo
Miguel Otávio
Primeiro e único
Trinta e cinco metros de voo
Do nono andar

⁶² A canção pode ser apreciada por Adriana Calcanhotto através do link: <
<https://www.youtube.com/watch?v=Myob26bhNqs&t>>, e por Maria Bethânia aqui: <
<https://www.youtube.com/watch?v=DBhrswwZ3Ec>>. A letra está disponível em: <
<https://www.letras.mus.br/maria-bethania/dois-de-junho/>>.

Cinquenta e nove segundos antes de sua mãe voltar
 O destino de Ícaro
 O sangue de preto 2x
 As asas de ar
 No país negro e racista
 No coração da América Latina

(2 de Junho, Adriana Calcanhotto, 2020).

Ao que tudo indica, a criança saiu do apartamento e tomou o elevador, desacompanhada. Câmeras apontam que a proprietária do apartamento, Sari Côrte Real, permitiu que a criança saísse desacompanhada e eu entrasse sozinha no elevador, o que se caracterizou como negligência. Desembarcando no 9º andar, o menino subiu em uma caixa em que havia condensadores de aparelhos de ar-condicionado, caindo, de maneira acidental, de uma altura aproximada de 35 metros. A moradora foi indicada por homicídio culposo, presa, mas liberada após pagar fiança no valor de R\$ 20 mil. O caso gerou polêmica, e Mirtes, que desceu para passear com o cachorro por um intervalo curto, se manifestou: “se fosse ao contrário, eu não teria direito à fiança. É uma vida que se foi por falta de paciência. Não se deixa uma criança sozinha dentro de um elevador” (GAUCHA ZH, 2020).

Em seu perfil do Instagram, Adriana Calcanhotto se manifestou sobre a morte do menino, um ano após o ocorrido “A morte do menino Miguel representa todo racismo sistêmico e estrutural que diariamente mata as infâncias, as adolescências e as juventudes pretas”⁶³. Sabemos que esta canção não possui qualquer conexão explícita com o governo de Jair Bolsonaro, mas a citamos em virtude de ser uma manifestação de uma artista (Adriana Calcanhotto) que surge em 1990, tocando em bares e casas noturnas de Porto Alegre, e que não pautou suas canções e performances em temas políticos desde o início de sua carreira – sem falar na interpretação da cantora Maria Bethânia, já consagrada por suas performances de protesto.

O racismo estrutural e sistêmico, como bem afirma a cantora, é uma dinâmica que assola o Brasil e se perpetua desde a época da escravidão, se manifestando na exclusão da população negra das relações sociais, políticas, econômicas, culturais, educacionais, interpessoais, entre tantas outras. Em memória a Miguel, foi fundado o Instituto Menino Miguel⁶⁴ pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) focado no cuidado da

⁶³A publicação está disponível em: <https://www.instagram.com/p/CPoQH8vhl6y/?utm_source=ig_embed&ig_rid=2e0095b6-7c31-4b1e-876a-388cfbc1dea8&__coig_restricted=1>.

⁶⁴ Sobre o Instituto Menino Miguel: <<https://www.ufrpe.br/br/content/ufrpe-cria-instituto-menino-miguel-para-cuidado-da-inf%C3%A2ncia-ao-envelhecimento>>. Sobre Adriana Calcanhotto e o Instituto, ver: <

infância e do qual Adriana Calcanhotto virou embaixadora. É interessante analisar que Calcanhotto doou os direitos autorais da música *2 de Junho* ao Instituto, manifestando-se para que seja feita justiça para com a mãe, e pelo cuidado com a vida de meninos e meninas.

Desta forma, fica evidente que cada vez mais artistas procuraram se manifestar em relação a temas políticos e sociais através de suas canções e afirmando esta postura além da música, como vimos em Adriana Calcanhotto. Percebe-se que as letras das canções de protesto da Nova MPB são extremamente diretas, com liberdade poética para manifestar seus anseios e desgostos, diferentemente do contexto ditatorial, onde havia a ameaças do filtro da censura do aparato governamental.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise comparativa entre os dois gêneros em questão e a forma pela qual se deu o engajamento de seus artistas, percebe-se que é possível encontrar canções que funcionaram de maneira semelhante nos dois períodos. Percebemos que a MPB está fortemente marcada pelo contexto da ditadura militar, cujo impacto no campo artístico foi devastador: censura, repressão, tortura, mortes e exílio. A indústria fonográfica se aproveitou de maneira muito estratégica da gravação de artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Milton Nascimento para conquistar um nicho de intelectuais que consumia fortemente canções de protesto. A indústria fonográfica possuía poder de influência para decidir os artistas que gravaria e lançaria, detendo de todos os métodos e ferramentas necessárias para possibilitar que músicos gravassem suas canções. A atuação destas gravadoras no cenário se dividia entre o lançamento de canções de protesto e canções que nada versavam sobre política, como as do chamado *iê-iê-iê*, isto porque havia uma classe média intelectualizada consumidora de músicas de protesto.

O primeiro registro de resistência veio do Teatro, que, com o espetáculo musical *Opinião*, promovia shows músico-teatrais com manifestações e repertório de crítica de forma geral, sendo responsável por consagrar grandes nomes de artistas neste período. Mais tarde, através da canção engajada, artistas denunciaram o regime imposto utilizando-se de inúmeros recursos criativos para driblar a censura. É importante ressaltar que muitos destes artistas manifestaram-se abertamente em shows e festivais ao vivo, num período em que havia a possibilidade de os censores da ditadura restringirem toda e qualquer manifestação que fosse considerada contra o Estado, incluindo a possibilidade de prisão – e de fato, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos no ano de 1968. Muitos artistas também se exilaram em outros países, vendo-se forçados a reinventar sua produção artística em novos contextos, contribuindo para veicular a música brasileira no exterior e criando redes de conexão e solidariedade nestes espaços de acolhimento.

Com a promulgação do Ato Institucional 5, tornara-se mais difícil a manifestação e engajamento de forma explícita através de canções, pois o aparato da censura era fortemente repressivo. Isto provocou uma reformulação criativa das produções musicais, gerando canções que se utilizaram de figuras de linguagem para transmitir e denunciar de forma velada suas mensagens. Este período caracterizou a MPB como uma rede de recados, através do qual estas manifestações também se davam através de performances ao vivo de seus expoentes, onde o

corpo manifestava muitas vezes o que a voz estava proibida de falar. O contexto internacional nos países do Cone Sul como Chile e Uruguai também era semelhante, com artistas se manifestando e afirmando sua função de artista através do engajamento político e social e por este motivo encontra-se uma riqueza cultural de canções que também priorizavam, muitas vezes, o uso de instrumentos típicos como forma de reafirmar ainda mais o seu pertencimento e a valorização da cultura popular local.

A redemocratização fez com que a MPB compartilhasse seu espaço de gênero contestador, abrindo espaço para, nos anos 1990, outros gêneros como o Rock, o Rap e o Hip-Hop, que quase sempre estiveram à margem da indústria fonográfica tradicional. O contexto dos anos 2000 provoca o surgimento de uma nova cena caracterizada pela crise do modelo tradicional da indústria fonográfica, dando espaço para novas formas de organização. Batizada como Nova MPB e consequência direta desta reorganização da indústria fonográfica, os novos artistas se caracterizam fortemente pelo surgimento de novas mídias, tecnologias de informação e comunicação, com destaque para a Internet. A circulação e fruição de ideias em redes sociais, manifestações abertas através de blogs, compartilhamento de e-mails, áudios em MP3, mensagens e links se dá entre novos artistas que se destoam levemente do eixo Rio-São Paulo, surgindo de outros estados do país como Bahia, Ceará, Alagoas e Pernambuco. Novos modelos de produção, gravação em estúdios caseiros, barateamento de produtos e circulação mais ampla e viral caracterizam este período. A ascensão de festivais também retorna, apontando uma semelhança com o período inicial da ditadura militar, em que ao contrário de se configurar como espaços de resistência, atuam como espaços de veiculação de novos artistas que antes estavam à margem da indústria *mainstream*, criando um ponto de encontro e tornando desnecessária a compra de CDs. Festivais de música ao vivo, seguem, portanto, mantendo sua função inicial, a de servir como ponto de encontro entre artistas, veiculação de artistas emergentes e manifestações diversas. O termo “música independente” é empregado para definir todas estas dinâmicas. Entretanto, estes artistas da chamada cena Nova MPB não conservam sob nenhum aspecto a característica de abordar em suas letras temas críticos. Os temas das canções dos artistas da Nova MPB, de forma geral, abordam sexualidade, festas e amor.

Quando da ascensão do ultranacionalismo conservador, o cenário internacional contemporâneo do século XXI se assemelha ao do Cone Sul na metade do século XX. Ascensão de figuras como Donald Trump, Viktor Orbán, Vladimir Putin e Tayyip Erdogan causa um estremeamento das instituições democráticas e aponta suas inúmeras fragilidades. Fenômenos como as *fake news*, o ressurgimento do fascismo como orientação política e de líderes que

ousam desafiar as instituições democráticas alarmam o sistema internacional. No Brasil, a figura de Jair Bolsonaro remete à uma formação reacionária e violenta oriunda da direita brasileira que também é decorrência de uma ampla anistia produzida ao final da ditadura civil-militar. Atentamos à nomenclatura “civil-militar” que denota o apoio de setores da sociedade civil no golpe de 1964, demonstrando que o conservadorismo ultranacionalista esteve presente na sociedade brasileira desde essa época. Durante os anos de mandato de Bolsonaro, foi possível identificar uma mudança no viés temático da Nova MPB, através de algumas canções de protesto. Nos outros gêneros como o Rock, o Rap e o Hip-Hop inúmeras canções foram identificadas, versando não somente sobre a figura de Jair Bolsonaro, mas contra todo o projeto político que este representa.

A partir daí, as análises demonstraram artistas progressistas mais conscientes e articulados contra as ações do Presidente e sua equipe de forma geral. A diferença para as canções de protesto da ditadura – e aqui, igualamos analiticamente a MPB com a Nova MPB, o Rock, o Hip-Hop e o Rap –, no entanto, é a presença de uma crítica muito mais explícita e sem receios de sofrer repressão. Mais uma vez, estas manifestações viralizaram graças à Internet, servindo como hinos à resistência contra o governo. Apesar de Bolsonaro ter sido derrotado eleitoralmente, o fenômeno do *bolsonarismo* não sofreu o mesmo destino, apresentando-se como uma manifestação social da direita ultraconservadora da sociedade brasileira, que expandiu suas representações políticas na Câmara e no Senado, devendo ser constantemente monitorada.

Ressaltamos as dificuldades iniciais em conceituar os termos MPB e Nova MPB, em virtude da confusão entre música popular, com iniciais minúsculas, que denota uma produção em solo nacional, mas que por vezes não representou a identidade nacional, por se tratar de música produzida em âmbitos rurais, pela figura do homem do campo, profundamente estigmatizada. Prevalece a diferenciação entre música rural/popular e música urbana, para mais tarde ampliar as discussões do que seria a Música Popular Brasileira, com iniciais maiúsculas. Chegamos à conclusão de que o que se define por Música Popular Brasileira e Nova Música Popular Brasileira é fortemente caracterizada pela mistura de referências oriundas de outros ritmos, ou de aperfeiçoamentos criativos de outros gêneros, justificando o paradoxo de classificação conceitual. Preferimos reconhecer e aceitar esta característica de versatilidade e mistura de gêneros, não de forma a fechar-nos em um conceito, mas sim para ampliar e decidir por uma conceituação que é perfeitamente passível de reformulação, visando a inclusão de

artistas de diferentes origens, gêneros e etnias, tornando os debates em torno da música mais diversos e abrindo novas possibilidades de discussão acadêmica.

Por fim, assim como as Relações Internacionais se propõem a ser um campo multidisciplinar, optamos, ao longo desta pesquisa, pela liberdade de realizar uma análise multiperspectiva e transdisciplinar, ancorada em teorias diversas como as teorias que versam sobre aspectos influenciadores da performance, análise de letras de canções e utilizando de recursos audiovisuais como recursos de análise, buscando ampliar o lugar da Cultura dentro da disciplina. Esta temática torna-se interessante para a área de Relações Internacionais por possibilitar novas oportunidades de diálogo com a Cultura e com as manifestações artísticas, notoriamente a música, um objeto em constante transformação e transição entre países. Incentivamos a continuidade desta pesquisa, sempre ampliando discussões e nunca dando por inacabada, já que a característica da música é realmente estar em constante mudança e servir como motor de transformações através da abertura de diálogos.

6 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O fetichismo da música e a regressão da audição. In: ARANTES, Paulo Eduardo (org). **Os Pensadores: Adorno**. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65-108.

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org). **Grandes Cientistas Sociais: Adorno**. São Paulo. Ática, 1986, p.115-146.

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. – 12ª ed. – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

AGUIAR, J. F. G. C. de. A canção engajada no Uruguai (1968-1973): música popular, resistência e repressão. In: **IX Encontro Estadual de História. Associação Nacional de História. – Seção RS – Vestígios do Passado: a história e suas fontes**. 14 a 18 de julho de 2008. Porto Alegre, RS. Disponível em: < https://www.eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1212337236_ARQUIVO_anpuh2008.pdf> Acesso em: 28 set 2022

ANTROPOFAGIA. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo74/antropofagia>. Acesso em: 02 de novembro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ARAÚJO, M. P., SILVA, I. P. da, SANTOS, D. R. (Orgs.) **Ditadura militar e democracia no Brasil: história, imagem e testemunho**. Rio de Janeiro: Ponteiro, 2013. 48 p. Disponível em: <https://www.gov.br/mj/pt-br/central-de-conteudo_legado1/anistia/anexos/ditadura-militar-_versao-final.pdf> Acesso em: 17 jul. 2022.

BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: Acesso em: 14 de fev. de 2022.

BBC NEWS BRASIL. **O que muda com a lei sobre drogas que o Senado correu para aprovar?** Leticia Mori, São Paulo, 16 de maio de 2019. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48299757>>. Acesso em: dez. 2022.

BBC NEWS, BRASIL. **O que é a ‘rachadinha’ e por que é tão difícil investigar casos como o de Queiroz**. Giuliana Vallone, São Paulo, 19 de dezembro de 2019. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50842595>>. Acesso em: dez. 2022.

BORJA, J. T. Premissas para o Estudo da Cultura nas Relações Internacionais. In: ENECULT: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 6, 2010, Salvador. **Anais**. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24752.pdf>. Acesso em: 3 de mar. de 2021.

BRASIL, Tribuna Superior Eleitoral. **Resultado das Eleições 2022**. 31 de outubro de 2022. Disponível em: < <https://resultados.tse.jus.br/oficial/app/index.html#/eleicao/resultados>>. Acesso em: dez. 2022.

CAFÉ DA MANHÃ: **o que há de fascismo no bolsonarismo?** Entrevistado: Felipe Loureiro. Entrevistadores: Rodrigo Vizeu e Magê Flores. 11 jun. de 2020. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/46PSD45GesnWVCEnoftKBI>>.

CARMEN MIRANDA: BANANA IS MY BUSINESS. Direção: Helena Solberg. Produção de Helena Solberg e David Meyer. Brasil: Radiante Filmes, 1995. Disponível em Itaú Cultural Play: <<https://www.itauculturalplay.com.br>>.

CERVO, A. L. **História da política exterior do Brasil** / Amado Luiz Cervo, Clodoaldo Bueno. – 4ª ed. Ver. Ampl., 1ª reimpressão – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012. 595 p.

CUNHA, D. M. da; OLIVEIRA, T. S. de. **Keep on Singin' Our Stripped Artpop: as grandes divas e o caráter político social da música pop anglo-americana nas Relações Internacionais.** 2017. 29 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Internacionais) – Associação Caruaruense de Ensino Superior, Caruaru, Pernambuco, 2017. Disponível em: <http://repositorio.asc.es.edu.br/handle/123456789/1321?mode=full> Acesso em: 6 set. 2021.

CURSO DE TEORIA MUSICAL DA OQUESTRA JOVEM CIRCUITO DAS ÁGUAS. **Curso de Apreciação Musical.** Secretaria Especial da Cultura, Ministério da Cidadania. Amparo, São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x5z9-aMQqF0>>. Acesso em 02 nov. 2022.

DAROS, O. A transição da crítica imanente para a transcendente nos estudos de Douglas Kellner sobre cinema e televisão. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.42, n. 2, p.51-64, mai/ago. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-5844201923> Acesso em: 15 set. 2021.

DIOGO, N. M. G; HILGEMBERG, L. P. B. 60 Anos de MPB: das Músicas de Protesto à Nova Geração. **Caderno Intersaberes**, Curitiba, v. 10, n. 24, p. 37-48, 2021. Disponível em: <<https://www.cadernosuninter.com/index.php/intersaberes/article/view/1697>>. Acesso em: dez. 2022.

EL PAÍS BRASIL. **39 quilos de cocaína constroem o Governo Bolsonaro.** Marina Rossi, São Paulo, 26 de junho de 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/26/politica/1561577623_739675.html>. Acesso em: dez. 2022.

_____. **‘Bella Ciao’, a história por trás do hino da liberdade e da resistência.** Alessandro Leone, Cupello, Itália, 25 de abril de 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-04-25/bella-ciao-a-historia-por-tras-do-hino-da-liberdade-e-da-resistencia.html>>. Acesso em: dez. 2022.

ESCOSTEGUY, A. C. **Uma introdução aos Estudos Culturais.** Revista FAMECOS, v. 5, n. 9, p. 87-97, 10 abr. 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3014>. Acesso em: 14 mar. 2021.

FALBO, C. V. R. A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.218-231.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/pm/a/f4RMVbcTmbhZ8GDNwQ7GZvx/abstract/?lang=pt>. Acesso em: mar. 2020.

FLÉCHET, A., MARÈS, A. Introduction. In. : **Musique et Relations Internationales**. Presse universitaire de France, 2013/3 n°155, p. 3-9. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-relations-internationales-2013-3-page-3.htm>. Acesso em: 05 jan. 2022.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Por que assistimos a uma volta do fascismo à brasileira: intelectuais da USP comparam bolsonarismo ao movimento integralista da década de 1930**. Folha de São Paulo, 2020. Disponível em: <

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/06/por-que-assistimos-a-uma-volta-do-fascismo-a-brasileira.shtml>>. Acesso em: nov. 2022.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES – Governo Federal. **Diáspora Africana**. Disponível em: <<https://www.palmares.gov.br/?p=53464>>. Acesso em: 9 dez. 2022.

GAUCHA ZH. **Menino de 5 anos que estava aos cuidados da patroa da mãe morre após cair de prédio**. 4 de junho de 2020. Disponível em: <

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2020/06/menino-de-5-anos-que-estava-aos-cuidados-da-patroa-da-mae-morre-apos-cair-de-predio-ckb15ouwx0005015nb4enw0io.html>>. Acesso em: dez. 2022.

GARCIA, T. da C. Redefinindo a nação: canção popular e folclore: um estudo comparativo entre Chile, Argentina e Brasil no pós-Segunda Guerra Mundial. In.: **Música e Política: um olhar transdisciplinar**. Tânia da Costa Garcia, Lia Tomás (orgs.). São Paulo: Alameda, 2013. 252 p.

GOLDBERG, R. **A Arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. – Lisboa, Portugal: Orfeu Negro, 2007. 156 p.

GONÇALVES, S. M. D. **Nova MPB no Centro do Mapa das Mediações: a totalidade de um processo de interação comunicacional, cultural e político**. Dissertação (Mestrado).

Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2014. Disponível em: <

<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/13145/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Suzana%20Maria%20Gon%C3%A7alves.pdf>>. Acesso em: dez. 2022.

GRUPO DIGNIDADE, 2017. **Nota Oficial da ABGLT e parceiras sobre o Projeto Escola Sem Homofobia**. Disponível em: < <https://www.grupodignidade.org.br/nota-oficial-da-abglt-e-parceiras-sobre-o-projeto-escola-sem-homofobia/>>. Acesso em: dez. 2022.

GOMES, C. de S. **Cada verso é uma semente no deserto do meu peito”: exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana (anos 1970)**. Tese

(Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <

https://www.academia.edu/43945320/_Cada_verso_%C3%A9_uma_semente_no_deserto_do

_meu_peito_ex%C3%ADlio_resist%C3%AAncia_e_conex%C3%B5es_transnacionais_na_ca
n%C3%A7%C3%A3o_engajada_latino_americana_anos_1970_>. Acesso em: dez. 2022.

HAGEN, A. N. The playlist experience: personal playlists in music streaming services. **Popular Music and Society**, v. 38, n. 5, 2015. Disponível em: <
https://www.academia.edu/11398199/The_Playlist_Experience_Personal_Playlists_in_Music_Streaming_Services>. Acesso em: dez. 2022.

JOÃO do Vale. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa208956/joao-do-vale>>. Acesso em: 20 de outubro de 2022. Verbete da Enciclopédia.

JOÃO do Vale. In: **DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**. Rio de Janeiro: Instituto Cravo Albin (ICCA), 2021. Disponível em: <
<https://dicionariompb.com.br/artista/joao-do-vale/>>. Acesso em: 20 de outubro de 2022. Verbete.

JOHNSON R. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: JOHNSON, R., ESCOSTEGUY, A. C., SCHULMAN, N. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** / organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. – 5. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. 160 p. (ebook)

KELLNER, D. **A Cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**; tradução de Ivone Castilho Benedetti. – Bauru, SP: EDUSC, 2001. 454 p.

LIMA, L. O. de. **Anos de chumbo: a militância, a repressão e a cultura de um tempo que definiu o destino do Brasil**. / Luiz Octavio de Lima. – São Paulo: Planeta do Brasil, 2020. 448 p. (ebook)

LOCASTRE, A. V.; FERRAZ, F. C. A. **Brasil, Estados Unidos e a Política da Boa Vizinhaça através da Revista “Em Guarda” (1940-1945)**. In: VII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, 2010, Londrina. Disponível em: <
http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/brasil_estados_unidos_e_a_politica_da_boa_vizinhaça_atraves_da_revista_em_guarda_1940_1945.pdf> Acesso em: 07 set. 2022.

MACEDO, K. B. de. A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos e interpretações a partir de seus filmes na Boa Vizinhaça. **ModaPalavra**, Florianópolis, v.13, n. 28, p.257-296, abr./jun. 2020. Disponível em: <
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/14603> > Acesso em: 01 set. 2022.

MACHADO, Ricardo de Jesus. **Antropofagia**. 2020. Elaborada por Antropofagias. Disponível em: <<https://antropofagias.com.br/antropofagia/>>. Acesso em: 02 nov. 2022.

MACIEL, L. C. **O conteúdo político e a evolução da MPB**. 8 p. (ebook)

MATURRO, M. **Oficina de Apreciação Musical: música folclórica sul-americana**. Oficinas Culturais On-line: Programa de Formação para o Interior, POIESIS. Programa de

Oficinas Culturais da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v8482oP7cnw>>. Acesso em 02 nov. 2022.

MEDIUM. **Os desafios do artista independente**. Jornal Expresso, 2019. Disponível em: <<https://medium.com/portal-expresso/os-desafios-do-artista-independente-57c33e8bde08>>. Acesso em: dez. 2022.

MEMÓRIAS DA DITADURA. **Artistas: Victor Jara**. s.d. Disponível em: <<https://memoriasdaditadura.org.br/artistas/victor-jara/>> Acesso em 27 set 2022.

MOSCHETTA, P. H.; VIEIRA, J. **Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify**. Sociologias, [S. l.], v. 20, n. 49, 2018. DOI: 10.1590/15174522-02004911. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/81086>. Acesso em: 14 dez. 2022.

NAPOLITANO, M. **História & música – história cultural da música popular** / Marcos Napolitano. – Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 120p. (Coleção História &... Reflexões, 2).

NAPOLITANO, M. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. / Marcos Napolitano – São Paulo: Contexto, 2014. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4971026/mod_resource/content/0/Marcos%20Napolitano%20-%201964.%20Histo%CC%81ria%20do%20regime%20militar%20brasileiro.%20SP%2C%20Contexto%2C%202014%2C%20p.%2069-95.pdf> Acesso em: 16 jul. 2022

NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

NÓS TRANSATLÂNTICOS. **Letieres Leite: Tradições em Contemporaneidade Musical**. YouTube. 11 de jan. de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pagX33_fRkQ>. Acesso em: 9 dez. 2022.

OLIVEIRA, A. M. **Faça o que tu queres, pois é tudo da lei: representações do direito no rock de Raul Seixas a partir dos estudos de Douglas Kellner**. 2016. 249 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Jurídicas, Programa de Pós-Graduação em Direito, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/167804?show=full>. Acesso em: dez. 2019.

ORTIZ, R. **Estudos Culturais**. Tempo social, [S.L.] v.16, n. 1, p.119-127, 2004. DOI: 10.1590/S0103-20702004000100007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12419>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

PANIAGO, F. C. **A instauração da ditadura militar no Chile: os documentos do Centro de Informações Exteriores – CIEEX (1970 – 1973) e o posicionamento brasileiro**. Artigo. (Especialização). Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Instituto de Relações Internacionais, Universidade de Brasília, 2016. Disponível em: <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/19206/1/2016_FlaviaCristinaPaniago.pdf>. Acesso em: ago. 2022.

RICHTER, D., FARIAS, T. da S. **Ditadura Militar no Brasil: dos instrumentos jurídicos ditatoriais para a democracia outorgada.** In. Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica. Rio de Janeiro: vol. 11, n3, setembro-dezembro, 2019, p.381-405. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/revistapassagens/artigos/v11n3a32019.pdf>> Acesso em: 16 set. 2022.

SÁ, A. F. De A. Anos de chumbo: a crise de 1968 e a luta armada. In. **Temas em História do Brasil Contemporâneo. Aula 15.** 2012. Disponível em: <https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/19000216022012Temas_em_Historia_do_Brasil_Contemporaneo_aula_15.pdf> Acesso em: 4 de jul. 2022.

SALDANHA, R. M. **Estudando a MPB: reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso.** Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Curso de Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2618>>. Acesso em: nov. 2022.

SANTOS, D. G. Periscópio **O Nordeste no contexto internacional nos anos 1950-1960: uma introdução.** Recife: Procondel, 2016 (Artigo Científico). Disponível em: <http://procondel.sudene.gov.br/Artigos/O%20NORDESTE%20NO%20CONTEXTO%20INTERNACIONAL_Deijenane.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2022.

SARAIVA, J. F. S. (Org.) **História das Relações Internacionais contemporâneas: da sociedade internacional do Século XIX à era da globalização** / José Flávio Sombra Saraiva (organizador). – São Paulo : Saraiva, 2008. 347 p.

SECRETARIA DE CULTURA E JUVENTUDE – Município de São Bernardo do Campo. **Parte 6: Música Indígena.** Secretaria de Cultura e Juventude do Município de São Bernardo do Campo. Disponível em: <<https://www.saobernardo.sp.gov.br/web/cultura/-biblioteca-publica-lugar-de-conhecimentos-parte-6-musica-indigena>>. Acesso em: 03 de mar. 2022.

SUPPO, H. R. O papel da dimensão cultural nos diferentes paradigmas das relações internacionais. In: LESSA, M. L., SUPPO, H. R. (Org.). **A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural.** – Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira.** / José Ramos Tinhorão. – São Paulo: Editora 34, 2010. (2ª Edição). 384 p.

_____. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV.** / José Ramos Tinhorão. – São Paulo: Editora 34, 2014. (2ª Edição). 272 p.

VICENTE, E. **A Música Popular sob o Estado Novo (1937-1945).** Relatório Final da Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/37.pdf>> Acesso em: ago. 2022

WATSON, A. **A evolução da sociedade internacional: uma análise histórica comparativa.** / Adam Watson; tradução de René Loncan. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004. 476 p.