

*Daniele
Thomaselli
Vasques de
Oliveira*

Graduanda em Relações Internacionais pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e membro do corpo editorial do Cosmopolítico

O PAPEL DA CULTURA NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA: O SOFT POWER ESTADUNIDENSE E A MÚSICA DE PROTESTO

CULTURE'S ROLE IN BRAZILIAN MILITARY
DICTATORSHIP: THE US SOFT POWER AND
PROTESTING SONGS

Resumo: Em uma retomada histórico-política do contexto da ditadura militar brasileira, o presente artigo analisa a influência estadunidense na cultura nacional entre as décadas de 1960 e 1970, quando imperavam o anticomunismo, o patriotismo e a censura. Tendo essa contextualização em vista, são traçados panoramas para compreender como a interação internacional do Brasil com a maior potência capitalista global corroborou a instauração do regime ditatorial em 1964 e, em contraposição, a insurgência da música de protesto ao autoritarismo como resistência sociocultural.

Palavras-chave: Ditadura militar brasileira. Guerra Fria. Cultura.

Abstract: In a historical-political review of the Brazilian military dictatorship's context, this article analyzes the US influence on national culture between the 1960s and 1970s, when there was a strong presence of anticommunism, patriotism and censorship. Taking this contextualization into account, outlines are drawn to understand how the international interaction of Brazil with the largest global capitalist power corroborated the establishment of the dictatorial regime in 1964 and, in contrast, the insurgency of protesting music to authoritarianism as socio-cultural resistance.

Keywords: Brazilian military dictatorship. Cold War. Culture.



1 INTRODUÇÃO

O conceito de cultura é extremamente disputado, uma vez que empreende esforços de intelectuais de diferentes áreas para explicá-lo em sua complexidade. Existem visões múltiplas sobre o que é e o que abrange a cultura, em resposta à pluralidade das próprias manifestações artístico-culturais, que podem ser contraditórias entre si a depender dos grupos sociais e interesses envolvidos. No presente artigo, iremos considerar que a cultura se trata da exposição de ideias que orientam comportamentos e ações e está intrinsecamente ligada a relações de poder, tal qual afirma Estevão Martins (2002). Nesse sentido, as ações políticas têm como peça-chave a repercussão de elementos culturais (MARTINS, 2020).

No contexto da Guerra Fria (1947-1991), que se deflagrava em cenário internacional, o Brasil se alinhou aos Estados Unidos da América (EUA). Ao mesmo tempo em que a intervenção estadunidense corroborou a derrubada de João Goulart e a instituição do regime ditatorial, marcado por repressão e violações de direitos humanos em nome da manutenção da ordem, a efervescência cultural dos anos 1960 também conta com grande influxo dos EUA. Isso porque a atmosfera cultural internacional passou a ser permeada de resistências ao autoritarismo e o movimento de contracultura estadunidense encontrou eco na Música Popular Brasileira (MPB).

Nesse sentido, o presente artigo tem por objetivo contextualizar e compreender a natureza das políticas públicas culturais estabelecidas ao longo do regime ditatorial brasileiro, analisando sua inserção no sistema internacional; e, para tal, explorando, sobretudo, a influência estadunidense, tanto na manutenção da ditadura quanto na resistência à mesma. De modo a compreender temporalmente tais análises, o trabalho está organizado da seguinte forma: no primeiro tópico, fazemos uma retomada histórica da deposição de João Goulart e ao golpe civil-militar de 1964, o qual se sustentou a partir de premissas anti-comunistas e contou com apoio militar-estratégico americano; a seguir, buscamos identificar a natureza e mecanismos de censura das políticas públicas e órgãos culturais instituídos pelos militares, de modo a compreender como se configurava a cena cultural do país; e, por último, trazemos à tona a importância da música de protesto como forma de resistir ao autoritarismo, tanto nos EUA, que enfrentavam um confronto bélico, quanto no Brasil, em plena ditadu-

ra.

2 A GUERRA FRIA E A DITADURA MILITAR: ECOS DO ANTICOMUNISMO

Ao longo da Guerra Fria, a composição da ordem global era bipolar, uma vez que os Estados Unidos e União Soviética confrontavam-se ideologicamente em nome da hegemonia no sistema internacional e, para alcançá-la, buscavam difundir os valores do sistema político-econômico que regia sua nação; respectivamente, capitalismo e socialismo. Nesse contexto, os EUA e a URSS empreendiam uma disputa por supremacia no campo econômico, militar e na conquista de alianças em redor do mundo, formando blocos de coalizão centralizados em sua figura e compostos por países satélites.

O *soft power*, isto é, a habilidade em alcançar objetivos políticos não por meios econômicos ou coerção, e sim influenciando outros Estados política, social e culturalmente a adotarem comportamentos, instituições e ações específicas (NYE, 2005), foi essencial no processo de consolidação desses blocos ideológicos. Recursos passaram a ser destinados, nesse sentido, à propaganda e apelo midiático empreendidos pelos EUA em defesa de valores do Liberalismo econômico e exportação do *American Way of Life*, cujos princípios estimulavam a solidificação do livre mercado e o aprofundamento do consumismo.

Produções artístico-culturais têm o poder de atrelar imagens positivas ou negativas a determinadas crenças que desejam difundir ou rechaçar perante o público, representando forte apelo cognitivo para a legitimidade social no que tange à razão de Estado. Justamente por esse motivo, tais produções, sobretudo o cinema, têm sido historicamente utilizadas pelos estadistas como instrumento de dominação das mentes, especialmente em contextos de guerra nos quais busca-se criar ou potencializar, no imaginário coletivo, determinado ponto de vista sobre a realidade, formatando valores e instituindo um inimigo comum, seja um outro país ou uma ideologia, como na Guerra Fria.

Nos primeiros anos da guerra, em meados da década de 1950, passaram a ser produzidos pelas principais produtoras dos EUA os *newsreels*, documentários de curta-metragem que narravam notícias e eventos da época. Como constata Cardenuto (2009, p. 72), era um “cinema de propaganda disfarçado como filme educacional”. Com viés simbólico-ideológico, apontavam os “perigos do

socialismo” e tinham forte apelo patriótico, de modo a mobilizar a opinião popular acerca dos valores ocidentais anticomunistas. E desta forma, a partir da reprodução das disputas dos campos de batalha nas telas, o socialismo soviético se transformou em alvo a ser combatido.

De maneira semelhante, no Brasil, o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes) – criado em 1961 a partir da iniciativa do empresariado da alta burguesia industrial, associado ao capital estrangeiro, com a finalidade de unir as forças sociais contrárias à esquerda trabalhista (CARDENUTO, 2009) – utilizou-se também da estratégia propagandística dos *newsreels*, com grande destaque para a figura do fotojornalista francês Jean Manzon, o qual havia trabalhado no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no governo de Getúlio Vargas. O Instituto esteve à frente de importantes articulações golpistas, financiando candidaturas de centro-esquerda, garantindo a recusa de propostas esquerdistas no Congresso e disseminando tais materiais doutrinários e propagandísticos.

Um exemplo é o documentário “O que é o IPES”, cujas imagens e simbologias representavam um Brasil democrático em dissonância com os países socialistas, tais quais Cuba, Alemanha Oriental e Rússia, representados a partir de práticas autoritárias de repressão à liberdade (CORRÊA, 2006). Outras duas peças de relevo do cinema Ipesiano, destacadas por Cardenuto (2009), foram “Criando homens livres” e “Asas da democracia”, as quais fortaleciam uma educação calcada em ideias liberais e celebravam a Força Aérea Brasileira em um esforço de atrelar as Forças Armadas ao combate a avanços totalitários por parte dos comunistas. Ainda, nas obras do Ipes outra instituição que ganhava destaque, para além da elite empresarial e dos militares, era a Igreja Católica. Esses elementos estrategicamente escolhidos prenunciavam os valores que viariam a nortear o regime ditatorial mais adiante.

No que se refere ao alinhamento estratégico Brasil – Estados Unidos, no ano de 1961 em resposta sobretudo à socialização de Cuba, os EUA estabeleceram um projeto intervencionista voltado para a América Latina com os objetivos de evitar a perda de áreas de influência, tendo em vista o potencial risco de a Revolução Cubana servir como modelo regional, e cooptar alianças latino-americanas na guinada da democracia liberal. Foi inaugurada, assim, a “Aliança para o Progresso”, que somava, como bem pontua Rodrigo P. S. Motta (2000, p. 287) esforços no campo militar (aparato de segurança), propagandístico (cam-

panhas) e social (ajuda econômica).

A Aliança para o Progresso tem como objetivo unir todas as energias dos povos e governos das Repúblicas americanas, a fim de desenvolver um magno esforço cooperativo que acelere o desenvolvimento econômico e social dos países latino-americanos participantes, para que consigam alcançar o máximo grau de bem-estar com iguais oportunidades para todos, em sociedades democráticas adaptadas aos seus próprios desejos e necessidades. (OEA, 1961, p. 10)

Na política brasileira, por sua vez, o anticomunismo já tinha presença historicamente marcada, tendo em vista a conjuntura pautada no “perigo vermelho” que levou ao golpe de Getúlio Vargas em 1937 e instauração do Estado Novo (MOTTA, 2000). Essa tradição de oposição a regimes de esquerda somada a uma política externa estadunidense dedicada a estabelecer um “cordão sanitário” para impedir a expansão do regime tiveram influência significativa nos rumos ditatoriais do país.

A continuidade dos programas de cooperação político-econômica nas Américas teve algumas alterações a partir da transição do governo de John. F. Kennedy para o de Lyndon B. Johnson (1963), e essas mudanças decorreram do aprofundamento dos confrontos com a União Soviética e corroboraram o apoio estadunidense na instauração de ditaduras pela América Latina, inclusive no Brasil. A Aliança para o Progresso passou a apresentar um escopo mais ofensivo, garantindo apoio a quaisquer países anticomunistas ainda que não estivessem comprometidos com a democracia defendida e transformada em bandeira de governança nacional pelos norte-americanos.

De acordo com Carlos Fico (2008, p. 45), os Estados Unidos deixaram de questionar a natureza dos regimes que estavam recebendo sua assistência militar e econômica, importando somente a contrariedade ao sistema socialista. O governo de João Goulart, nesse cenário, era interpretado como uma ameaça ao “Mundo Livre”: propondo reformas de base que envolviam a redistribuição agrária, Jango desagradou aos estadunidenses e a uma parcela da sociedade brasileira, que enxergavam nessas políticas reformistas uma inclinação comunista.

Ao mesmo tempo, o conflito da guerra fria passou a dividir o mundo em fronteiras ideológicas e manteve o anticomunismo na ordem do dia, inseparável da defesa da democracia ocidental. Os países alinhados aos Estados Unidos temiam (ou deviam temer) o avanço do imperialismo russo e assumiam uma nova trincheira na disputa por áreas de influência, na qual se incumbiam de combater, internamente, a infiltração comunista. Nesse sentido, os golpes de direita passaram a se apoiar na polarização entre comunismo e democracia: contra o totalitarismo soviético se levantariam os ideais do mundo livre e da civilização cristã. (MOTTA, 2002, p. 247)

Dessa forma, com a insatisfação da elite brasileira e outros setores sociais, que passaram a se manifestar contra o governo vigente, e a “Operação Brother Sam” empreendida pelos EUA, que enviou navios de guerra para costa do Brasil para agir caso houvesse resistência no processo de deposição do presidente João Goulart, foi instituída a ditadura militar em 1964. Alegando combate à subversão e manutenção da ordem democrática, os militares ascenderam ao poder, com apoio dos Estados Unidos. De acordo com o Ato Institucional nº 1, divulgado em 9 de abril de 1964 e assinado pelo marechal Arthur da Costa e Silva, os militares autoproclamados presidentes, afirmavam que “A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação” (BRASIL, 1964, n.p.).

3 A ARTE À SERVIÇO DO ESTADO BRASILEIRO

De modo a corroborar a manutenção do regime totalitário, os militares diligentes se empenharam na construção de uma nacionalidade unificada e centralizada, exaltando um passado heroico construído a partir de memórias forjadas. Para tal, criaram, símbolos e tradições ufanistas e atrelados a uma suposta nacionalidade legítima, incentivando culto à pátria e à personalidade dos líderes em vigência, os próprios.

Como analisa Santayana (1997, p. 12) existem duas formas por meio das quais o Estado pode proceder em termos de políticas culturais, sendo estas totalitária ou democrática. Na primeira delas, como foi o caso do regime ditatorial brasileiro, são contratados pensadores para que uma ideologia dominante seja consolidada e protegida e, em contrapartida, há a censura a toda manifestação ou pessoa que represente ideias dissidentes às patrimoniadas pelo *status quo*. Por sua vez, a forma democrática se refere à liberdade de expressão do povo e ao estímulo e proteção a expressões culturais autênticas nacionais.

Inúmeros órgãos de promoção de cultura e gestão do patrimônio foram criados nesse período, como o Conselho Federal de Cultura (1967), sendo comandados por intelectuais que eram responsáveis por definir diretrizes culturais e “pela difusão do civismo através da publicação de obras e da realização de cursos de formação” (MAIA, 2012, p. 186). Junto ao Departamento de Assuntos Culturais (1970) e à Fundação Nacional de Arte (1975), todos os três congregados

ao Ministério da Educação e Cultura, o CFC cumpriu o papel de estabelecer o que era a cultura nacional ao elaborar a Política Nacional de Cultura, incumbência instituída ao Conselho pelo presidente Castello Branco, que visava a um direcionamento político a ser empreendido pelo governo no campo cultural, alicerçado na segurança e desenvolvimento.

Coube aos intelectuais do CFC criar e fortalecer imagens ufanistas e lugares de memória nacional consonantes ao projeto político do regime ditatorial, personificando figuras do passado em heróis ao torná-las portadoras de características valorativas para determinado grupo o qual desejava-se exaltar; neste caso, os militares e a pretendida “ordem e progresso” (MAIA, 2012).

A partir da ditadura civil-militar, há um redirecionamento nessa “função política da cultura”, ainda que o papel intervencionista do Estado ficasse inalterado. Nesse momento, não se tratava mais de consolidar o Estado-nação, afinal essa tarefa foi concluída pelo Estado Novo (1937-1945). Na ditadura, busca-se ampliar o que já foi construído, ou seja, enaltecer aqueles elementos anteriormente definidos como geradores desse Estado-nação, especialmente num período marcado pelas restrições dos direitos políticos dos cidadãos no qual a legitimidade do governo vigente era questionada por

representativas parcelas da opinião pública. (MAIA, 2012 p. 136)

Segundo De Azevedo (2016), a PNC tinha, para além das projeções citadas acima, o objetivo de estabelecer diretrizes que amenizassem o caráter controlador do Estado a respeito da produção cultural, de modo a contornar as insatisfações civis que vinham crescendo desde a metade da década de 1970, quando os efeitos colaterais do “milagre econômico” geraram uma crise de endividamento externo e aprofundamento das desigualdades sociais. Esse “milagre”, contudo, era sistematicamente publicizado de modo a criar uma imagem valorosa, de um “Brasil Grande” e em crescente processo de desenvolvimento e, nesse sentido, a PNC visava também reascender o otimismo popular em relação ao país. Uma das principais características do período, então, era o “controle estatal em torno dos veículos de comunicação, sobretudo para proibir a divulgação de informações que afetassem a boa imagem do governo militar” (DE AZEVEDO, 2016, p. 321).

Para fortalecer as tradições e simbolismos construídos nessas matrizes culturais nacionalistas, foi necessário naturalizar essas imagens como essências e autênticas de uma cultura brasileira, transformando o patrimônio em força política. Como afirma Maia (2012, p. 150): “O nacionalismo, em suas muitas leituras e usos, foi a mola propulsora que permitiu aos intelectuais forjar a cultura brasileira e a identidade nacional”. A memória nacional tem, portanto,

fundamental papel e impacto na coesão e legitimação da ação governamental. Nesse sentido, tal qual descreve Michel Pollak (1989), toda organização política busca veicular um passado de grandeza às imagens estabelecidas para si, garantindo a validação de seus discursos e a coesão dos cidadãos em torno do ideal de nação que se deseja perseguir.

Desta forma, são reforçados sentimentos de pertencimento e coletividade e, para tal, representações materiais artístico-culturais são construídas para imobilizar a memória, como monumentos, bibliografia, filmes e documentários, entre outras. Isso porque, como afirma Vera Maria Candau (2005), objetos não possuem valor por si só: essa valorização se dá a partir da projeção de ideias e interesses de determinado grupo sobre esse patrimônio. Existia um esforço de “saneamento mortal e ético da sociedade” (DE AZEVEDO, 2016, p. 322) e, a cultura representava, nesses termos, um mecanismo de projeção desses ideais que desejava-se fortalecer para edificar uma ordem sociopolítica livre do comunismo.

A partir de uma valorização da diversidade regional, a PNC se voltava a um esforço de integração nacional e colocava a cultura sob tutela do Estado, delegando a este o dever de amparar sua criação. Essa era uma tentativa de legitimar o regime, sugerindo que autoridades militares se dispunham a fornecer os instrumentos necessários para a manifestação que emana do povo. Nesse aspecto, cabe destacar a atuação da FUNARTE no fomento a manifestações artísticas que iam desde a produção à publicação e ao financiamento da participação em festivais, combinando investimentos do poder público e privado e cujos projetos passavam pela aprovação técnica de pareceristas. (DE AZEVEDO, 2016).

Contudo, era uma liberdade vigiada: “o Estado militar se autoproclama o guardião da tradição cultural ao mesmo tempo em que sugere ser o agente ideal da modernização, sendo o que regulamenta, planeja e executa as ações.” (DE AZEVEDO, 20116, p. 236). A função mediadora seria uma espécie de fachada para desmembrar a imagem ditatorial negativa, mas sem de fato abrir mão de um controle a partir de órgãos e planos formulados por agentes do próprio governo autoritário.

Ainda, tomando para si a responsabilidade de formatar as bases da educação republicana, os governantes e os intelectuais da ditadura militar preocuparam-se em educar patrioticamente os cidadãos nacionais. Cabe destacar, in-

clusive, a inclusão da disciplina de Educação Moral e Cívica no currículo escolar obrigatório, implementada por Artur da Costa e Silva em 1969, seu último ano no mandato presidencial. O CFC, era muito mais do que um simples instrumento de organização cultural, era um mecanismo de intervenção, o que incluía a incorporação do ideal de civilismo, ponto central do regime, nessas políticas (MAIA, 2012).

É possível notar, assim, que existia uma ampla dedicação em criar uma voz uníssona no governo ditatorial, de modo a manter o controle dos rumos políticos, sociais, econômicos, e culturais do país. Visando criar uma unificação da narrativa em termos de notícia e entretenimento, a Rede Globo (RG) teve importante papel enquanto veículo de comunicação e mobilização das massas. Dado que o poder de difusão e o nível do alcance de informações veiculadas pela mídia televisiva poderia ser extremamente favorável aos ditadores, estes se aliaram a Roberto Marinho (ARBEX JR, 2015).

Sob a liderança da família Marinho, a emissora firmou acordos com a *Time/Life*, em 1962 e 1965, estabelecendo ganhos da empresa televisiva estadunidense nos lucros da Globo em troca de assistência e aparelhagem técnica para que os padrões de se fazer televisão no Brasil fossem alavancados. Como postulado por Arbex Jr. (2015), acordos de cooperação dessa natureza já eram feitos no cinema e na imprensa em geral desde os anos 1930, quando Franklin Roosevelt implementou políticas de boa vizinhança para garantir que Getúlio Vargas não seria tentado, por simpatia ao nazi-fascismo, a se alinhar ao Eixo. Desde então, uma americanização dos meios de comunicação estava em voga no Brasil, sendo tal articulação da RG a continuidade de um processo de influências imperialistas estadunidenses; e, visando seu próprio benefício, os militares fizeram vista grossa para a ilegalidade desses contratos.

Para além de formalizar e implementar políticas públicas culturais de Estado, os militares também se preocuparam em reforçar a narrativa de alteridade, eu *versus* o outro, em relação ao embate entre a “revolução” em nome da manutenção da democracia e o comunismo. Isso porque reforçar a existência de um inimigo em comum, contra o qual todos os brasileiros comprometidos com o desenvolvimento da pátria deveriam lutar, corrobora o fortalecimento da consonância interna e aceitação do regime autoritário, uma vez que este era uma proteção frente à perigosa ameaça que um regime socialista representava (MAZZEI; DOS SANTOS; DILÁSCIO, 2017).

Essa narrativa de alteridade, que opõem grupos sociais e determina um certo e um errado, permite que sejam delimitados espaços de semelhança e identidade. Como descrevem Mazzei, dos Santos e Dilásccio (2017), é incentivada uma comunidade de iguais por meio da crença de que essa é a melhor forma de mitigar os riscos da vida em sociedade. Instaurou-se, naquele contexto, um pânico social para justificar o estado de exceção e a “guerra total” que levou as lideranças militares ao poder. Não apenas no campo internacional travava-se uma Guerra Fria opondo ideologicamente capitalismo e comunismo, mas no campo doméstico o Brasil enfrentava essa dualidade e existia uma ação de censura e repressão contra as manifestações artístico-culturais consideradas subversivas e os envolvidos por sua produção e disseminação – ou tentativa de (BRANDÃO, 2019).

Muitos intelectuais e artistas passaram a ser considerados subversivos e, por tal, perseguidos pelo governo. Tendo criado esse conceito difuso “subversão”, deu-se início ao emprego de uma campanha de caráter difamatório contra as universidades e professores, teatros e atores, cujas atividades eram consideradas armas ideológicas e os ambientes passaram a ser tratados como “antros comunistas” (BRANDÃO, 2009). Um clima de desconfiança foi impulsionado a imperar, uma vez que “qualquer um, não importando o quanto se parecesse com um brasileiro, poderia ser um agente russo ou chinês treinado nessas escolas fantásticas”, justificando o decreto do AI-5 no governo do general Costa e Silva (FARIA, 2018, p. 3 apud BRANDÃO, 2009, p. 74).

Em nome da manutenção da segurança nacional e do prestígio internacional do Brasil, o AI-5 foi publicado em 13 de dezembro de 1968, institucionalizando a restrição à liberdade de expressão. Deu-se início ao período mais duro da ditadura, onde cada vez mais detenções e prisões arbitrárias e desaparecimentos passaram a acontecer. O AI-5 garantia totais poderes ao governo federal quanto à suspensão de direitos políticos e proibição de atividades e manifestações em uma estrutura de liberdade vigiada (BRASIL, 1968, p. 8). Bem como afirma Mauro Santayana (1997, p. 12): “O governo não faz cultura, e nem deve fazê-la, a não ser quando o ocupam ditadores, preocupados com o culto de sua própria personalidade, ou interessados em fazer da arte e do pensamento armas de domínio.”

Existiu, contudo, um duelo de mentes nesse aspecto, travado pelo protagonismo de artistas, intelectuais, e até mesmo instituições que, denominadas

think tanks, como o Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap), se dedicavam a pensar alternativas frente a problemas nacionais e fizeram resistência científica ao regime militar prenunciado pelo golpe, buscando formalizar o pensamento político e social brasileiro na vanguarda social, filosófica, literária e artística. Criado em 1969, o Cebrap reflete a pressão pelo posicionamento de intelectuais à época de um regime marcado pela repressão e censura – com o AI-5 em vigor –, mas sem utilizar de retórica partidária, o que corroborou a sua manutenção – ainda que exista, de fato, relação entre a gênese do Centro e os estudos de “O Capital” de Karl Marx e outras literaturas de caráter marxista (SORJ, 2001).

A respeito da manutenção de uma organização como o Cebrap em tempos debilitantes em termos de liberdade de expressão, Sorj (2001) compreende que o financiamento da Fundação Ford e vínculos estratégicos com setores liberais de altas camadas da sociedade, tanto membros da elite como figuras religiosas associadas a Igreja Católica tiveram um papel fundamental. Essas foram condicionantes que tornaram o Cebrap menos vulnerável à repressão, apesar de suscetível, tendo sua história marcada pela a prisão e interrogatório de vários de seus pesquisadores (SORJ, 2011).

Eram ministrados à época cursos de formação pela Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Educação (DSI/MEC) em que uma apostila intitulada “Contra-subversão” servia como material pedagógico e, nesta, a subversão era caracterizada como conjunto de atividades que objetivavam destruir as bases da ordem vigente, promovendo a degradação dos valores morais e éticos e desprezo às instituições. Em relatórios produzidos pelo Ministério do Exército em 1973, tanto os artistas quanto os intelectuais opositores eram enquadrados como doutrinadores, propagadores de mensagens esquerdistas em suas obras e aulas (BRANDÃO, 2019).

O teatro, por exemplo, aparece naquele relatório como uma atividade suspeita por si, já que se tratava de uma “atividade de caráter psicológico para destruir valores e vontades da coletividade, instilar ódio, violência aos antigos padrões de julgamento e filosofia de vida, gerando o aparecimento de novos valores e vontades coletivas”, como fica demonstrado no texto do material didático “Como eles agem” endereçado à AESI/UnB sobre o tema (BRANDÃO, 2019, p. 68).

Em 1969, havia sido criado o Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), um departamento governamental voltado à burocratização de um aparato repressivo, somando

esforços em uma política cultural dedicada a dois grandes objetivos: fazer propaganda político-ideológica do regime e, ao mesmo tempo, censurar as ideias e críticas sociais que não servissem à nova agenda cultural. Essa repressão, entretanto, encontrou resistências na sociedade brasileira, que buscava meios de burlar o sistema e, mesmo frente aos mecanismos administrativos de investigação e análise prévios, logrou êxito em se opor ao regime através da arte, a exemplo das músicas de protesto.

4 A ARTE DE PROTESTO COMO FORMA DE RESISTÊNCIA E OPOSIÇÃO NO BRASIL E NO MUNDO

A arte tem um aspecto inegavelmente político ao passo em que emana inquietações sociais provenientes e circunscritas dentro do contexto histórico em que está inserida. Segundo Amaral (2003) a arte que nega essa função social, nesses termos, é conservadora. O movimento de resistência sociopolítico à ditadura era amplo e complexo, envolvendo uma base estudantil, coalizões políticas de esquerda, Centros Populares de Cultura (CPCs) e formatos revolucionários de se fazer arte, como o teatro de arena e a contracultura musical com todas as suas variantes e correntes, além de outros atores e iniciativas. Levando em conta a ideia da arte como produto social de seu tempo, nesta seção iremos focalizar na contestação ao regime ditatorial a partir das canções de protesto que se espalharam, em meados da década de 1970, ao redor do mundo, de modo a entender sua importância no Brasil e como esteve ligada à experiência estadunidense.

A Guerra do Vietnã (1955-1975) foi um dos conflitos mais emblemáticos da Guerra Fria, tendo sido traduzido em uma perda humana inestimável de civis e militares para ambas as nações envolvidas. A participação dos Estados Unidos na sangrenta guerra travada por guerrilheiros causou grande revolta entre americanos, que assistiam à disputa televisionada e passaram a protestar para que fosse posto um fim aos massacres. Surgiu, nesse contexto, o movimento de contracultura que advogava pela liberdade e contestava a cultura hegemônica da época. Esse movimento se traduziu pela erupção de manifestações artístico-culturais que se opunham aos valores sociais da época e propunham uma nova forma de se pensar, fazer arte e conviver em sociedade. Esse processo se inseria dentro de um contexto de tentativa de modernização dos costumes a

partir de impasses geracionais (SILVA, 2014)

Em meados da década de 1960, Bob Dylan trouxe uma inovação para o gênero *folk*, passando a retratar a problemática situação que se desdobrava no cenário internacional, abordando em suas letras o racismo – em razão do movimento pelos direitos civis negros que ocorria no Sul dos EUA –, militarismo e conflito bélico – dada a intervenção das tropas americanas no Vietnã –, corrida armamentista, entre outros temas de grande importância (SILVA, 2014). Ele deu início, assim, ao que ficou conhecido como canção de protesto.

A canção de protesto pacifista encarnada por Dylan ecoou internacionalmente e no ano de 1968 o movimento tropicalista, congruente ao hippie, manifestou-se no Brasil. Contrariando as normas e padrões, o Tropicalismo questionava a problemática da identidade nacional, trazendo para suas músicas versos livres de ufanismo e demagogia e subvertendo a estética e a moral pregados pelos intelectuais da época. O objetivo era ir além das dimensões materiais e das considerações da esquerda tradicional marxista, ampliando o conceito de política ao considerar aspectos psicológicos, existenciais e sexuais do indivíduo. A visão que se tinha desse movimento no país, entretanto era desprestigiada: possuía baixa repercussão e era caracterizado pelos mais conservadores como esvaziado de significados político e permeado de ideias que fugiam ao *status quo* que regia as morais e bons costumes, alicerçadas no sistema vigente. (BARROS, 2004; 2018)

Apesar de sua breve duração nos moldes nos quais foi criado, o Tropicalismo continuou a repercutir no trabalho de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, grandes nomes da música popular brasileira. Como afirma Patrícia Marcondes de Barros (2018, p. 36), “o legado maior do Tropicalismo foi o de incorporar, com intenções de crítica cultural, os dilemas e impasses gerados pela modernização da sociedade brasileira, ajudando a problematizar (e também confundir) a própria dicotomia entre cultura versus consumo.”

Na década de 1960, a expansão das mídias de massa deu espaço para que programas musicais ocupassem as casas dos telespectadores e os embalassem com os sucessos da época. Um grande destaque foi o “Jovem Guarda” na TV Record que, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, apresentava adaptações de canções do estilo *pop/rock* internacional, de bandas como os Beatles e Rolling Stones. Em um primeiro momento, os programas musicais, que mais tarde ficariam marcados por dar destaque a artistas que

protestavam contra o regime, eram permeados por letras triviais, que falavam sobre temas cotidianos da juventude moderna (ZAN, 2013).

No entanto, em 1965, inspirado no Festival italiano de San Reno, um novo formato de programa televisionado foi inaugurado pelo produtor Solano Ribeiro na TV Excelsior – a exibição de outras edições foi feita pela Tv Record –, remodelando a forma como era conduzida a programação. Deu-se início ao Festival da Música Popular Brasileira, que consistia em uma competição entre composições selecionadas. Os compositores passaram a enxergar nessa disputa a possibilidade de usar sua voz como um instrumento, de modo a questionar os militares em público, dado que a censura estava muito presente. As torcidas dos programas televisivos passaram a ser compostas por jovens universitários, de classe média e politizados, os quais se sentiam parte de uma expressão do descontentamento popular com o regime que os silenciava. Este foi um dos marcos da efervescência da música de protesto no Brasil. (CAROCHA, 2006; MELLO, 2003).

A experiência artístico-cultural transnacional contribuiu, nesse sentido, para o boom dos festivais musicais entre as décadas de 1960 e 1970, que resultaram na popularização da MPB, uma vez que eram realizados em formato de concurso e televisionados. Esses festivais foram importados dos países centrais, sendo datados de meados de 1950 e marcados pela promoção de discussões, através da música, a respeito do capitalismo hegemônico e do conservadorismo da burguesia. Estes permitiram, tendo em vista que eram programas televisionados, que as discussões de cunho político se alastrassem para além do meio universitário e atingissem outras camadas sociais. (SILVA, 2014)

Além disso, esses festivais revelaram inúmeros talentos que viriam a se destacar nas músicas de protesto contra o regime autoritário, ao transpor em seus versos inúmeras metáforas contra a ditadura.

A importância da Música Popular Brasileira no cenário de nossa cultura é inegável. Pode-se constatar que a MPB, além de sua relevância como manifestação estética tradutora de nossas múltiplas identidades culturais, apresenta-se como uma das mais poderosas formas de preservação da memória coletiva e como um espaço social privilegiado para as leituras e interpretações do Brasil (BERNARDO, 2007, p. 10).

Frente aos propósitos propagandísticos do governo, que investia na produção e institucionalização de uma cultura que representasse seus projetos político-sociais e da forte repressão e censura instaurados no Brasil, as músicas de protesto tiveram um papel primordial na efervescência da oposição. Como

descreve Pereira (2019), estas não chegaram a constituir um gênero musical, uma vez que eram composições dos mais diversos ritmos, mas tinham em comum as mensagens de oposição contra a ditadura, por meio de um jogo de palavras que permitissem driblar os mecanismos de censura que impediam o seu lançamento.

Ademais, muitos artistas engajados na música de protesto precisaram se exilar para evitar a perseguição, prisão e tortura durante a fase mais endurecida do regime, com a instauração do AI-5. O exílio, por sua vez, corroborou ao conhecimento internacional das arbitrariedades do regime ditatorial ao denunciar as práticas de restrição de liberdade e tortura; e, essas denúncias acabaram, nos EUA, resultando em manifestações de insatisfação em relação à postura de política externa estadunidense perante ao Brasil, levando a uma ruptura e afastamento após toda a contribuição para a instalação da ditadura no país. Mesmo de longe, os exilados continuaram atuando para transformar o cenário da sociedade brasileira.

Não foi apenas a invasão da República Dominicana que mobilizou protestos nos EUA. O golpe militar no Brasil, assim como em outros países latino-americanos como o Chile, também provocou indignação em meio à sociedade norte-americana. James N. Green afirma que as manifestações contra o regime militar brasileiro foram organizadas por um pequeno grupo de exilados brasileiros, clérigos e intelectuais norte-americanos. O objetivo dessa articulação era divulgar na imprensa norte-americana as arbitrariedades cometidas pelo regime militar brasileiro (SILVEIRA, 2009, p. 19-20).

Inspirada pela expressão estadunidense, mas adaptada à realidade social brasileira, a música de protesto foi importante, inclusive, para fazer surgir uma integração sul-americana, uma vez que a conjuntura ditatorial unia diversos países da América do Sul. Houve um câmbio cultural de destaque entre o Brasil e outros países da América do Sul, pois essas nações vizinhas partilhavam condições político-econômicas e socioculturais, bem como anseios por transformações culturais de natureza semelhante (BARROS, 2004; 2018).

Como afirma Cláudio José Bernardo (2007, p. 10): “A música, muitas vezes, fala exatamente aquilo que gostaríamos de falar ou de ouvir. Por ser portadora de mensagens e pela alta capacidade de penetração nas camadas sociais, ela é um veículo muito poderoso para a disseminação de ideias e ideologias.” Dessa forma, inúmeros compositores e cantores naquele período contrapunham os esforços de unificação e centralização dos parâmetros culturais na figura do Estado e incentivavam um pensamento crítico a partir de suas canções. Ainda que as condições fossem de extrema adversidade, os artistas promoveram uma

efervescência cultural no período ditatorial brasileiro, apresentando inúmeras denúncias e críticas à realidade.

Um exemplo notável no campo da arte de protesto é Chico Buarque de Holanda, que por meio de suas músicas como “Construção”, “Cálice”, “Apesar de Você” e “Roda Viva” – e até mesmo peças de teatro – expunha as problemáticas da época. No documentário “Vai Passar” (2005), o artista compartilha um pouco sobre a sua experiência criativa durante a ditadura, quando existia uma censura prévia do Departamento de Censura da Política Federal (DCDP), que tinha por objetivo provar ou reprovar conteúdos midiáticos e materiais artístico-culturais – dentre eles, a música popular. Ele afirma que, muitas vezes, pedidos de alteração da obra na censura prévia eram feitos como puro exercício de poder, uma vez que uma simples troca de versos com o mesmo significado poderia resolver a questão.

Uma vez que a liberdade de expressão não estava em voga e existia uma censura de produções culturais, os artistas precisaram encontrar formas de burlar esse sistema para continuar usando seu trabalho como forma de protesto. Um desses mecanismos, como aponta Buarque no documentário, era enviar para o DCDP um documento mais extenso, com firulas e a verdadeira canção disfarçada no miolo: “com esse recheio todo, a música era liberada. E você, tendo a música liberada, não era obrigado a gravar toda aquela letra. Se a música tinha sido liberada, você podia gravar um pedaço dela e aí você gravava o pedaço que era pra valer” (VAI, 2005, 0:08:00 min).

O outro pólo da relação regime militar - censura musical eram os cantores e compositores que tiveram suas composições vetadas na íntegra ou parcialmente cortadas. Alguns deles desenvolveram mecanismos muito específicos tentando sempre driblar a censura. O uso de figuras de linguagem, metáforas, invenção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros, dentre outros, ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram largamente utilizados por aqueles que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo de forma sutil. (CAROCHA, 2006, p. 193-194)

Os mecanismos restritivos impostos pela ditadura estimularam os artistas a se empenharem na construção de instrumentos e truques para driblar a censura. Além das inúmeras figuras de linguagem e táticas para mascarar os versos de oposição ao regime, alguns artistas, a exemplo de Chico Buarque, assumiram pseudônimos de forma a burlar a perseguição que sofriam pelos censuradores.

Em um determinado momento, eu percebi que o meu nome chamava atenção. Eu falei “Bom, posso mandar, então, uma música com outro nome.” Nada me impedia até então. Depois que descobriram a história do Julinho da Adelaide, passaram a exigir o nome, a

identidade, a xerox... (PASSAR, 2005, 0:08:40 min – 0:09:04 min)

Resistindo ao sufocamento das liberdades, os artistas se colocaram como propagadores de protestos por meio de suas canções. Popularizadas pelos festivais, essas músicas ganharam forte apelo perante a sociedade, tornando-se coro de uma transformação de consciências, estabelecendo ambientes nos quais imperava uma “força intrínseca da necessidade da mudança dos paradigmas e apoio às causas, tentando criar também, no aspecto político uma força arrebatadora, que os festivais já haviam criado na população.” (PINHEIRO, 2020, p. 56). A urgência em expressar as insatisfações foi o que deu força política às canções de protesto, ainda que o governo tentasse abafar essas enunciações: “uma militância efervescente, que rapidamente de anônima transformou-se em produto musical de protesto político e social” (PINHEIRO, 2020, p. 56-57).

A música ecoou e fez ecoar a crítica ao regime, ainda que em condições adversas, ao bater de frente com a legitimidade que os militares buscavam garantir ao forjar uma grandeza cultural institucional e burocraticamente. Para Lamounier (1988, p. 124), “A importância dos movimentos da chamada sociedade civil [...] não foi tanto a de forçar o início da abertura, mas sim a de ir aos poucos criando constrangimentos não formais, porém eficazes, ao exercício ditatorial do poder”.

5 CONCLUSÃO

Em suma, a cultura, bem como a figura estadunidense, teve um papel duplo e extremamente significativo durante o regime militar. Ao mesmo tempo em que foram empreendidos organismos de controle e uma tentativa de confluência da experiência cultural em torno de um projeto de governo militar, focalizando os instrumentos artísticos em torno do patriotismo e civismo, a arte popular em ebulição operou a função de demonstrar inconformidade, contraposição e antagonizar suas crenças em relação ao período repressivo e restritivo que se desencadeava no Brasil. Apesar das arbitrariedades em termos de perseguição, censura, encarceramento e até mesmo tortura e morte, os artistas e a população civil não se mantiveram silenciosos e domados.

O Estado operou, durante os 21 anos de ditadura militar brasileira, uma política cultural totalitária, controlando as manifestações artístico-culturais por meio do AI-5 e os órgãos criados para censurar tudo o que fosse identifica-

do como oposição e forjando uma cultura nacional à serviço da ideologia militar a despeito de como o Brasil deveria operar, ao impor valores ultranacionalistas conservadores. Entretanto, o governo não tem a responsabilidade – e nem deveria ter – de fazer cultura, e sim de garantir a preservação e manutenção das manifestações culturais populares.

Como observamos, portanto, houve grande influência estadunidense na experiência ditatorial brasileira. Os EUA comandavam inúmeros esforços para evitar a propagação do comunismo e se elevar à posição que hoje ocupam: país hegemônico no sistema internacional. Temerosos pelos rumos que o Brasil poderia tomar na administração presidencial de João Goulart corroboraram a sua deposição, que levou à imposição do regime militar. Além disto, a própria oposição ao regime também carrega influxos do cenário estadunidense, onde protestos contra a guerra vietnamita desencadearam no surgimento da música de protesto, inspiração para a MPB engajada que buscou trazer, por meio de letras metafóricas, mensagens subversivas contrárias à conjuntura da época.

Com o fim do autoritarismo, a redemocratização passou a exigir novo olhar sobre as políticas públicas culturais: debates estaduais e nacionais passaram a articular de que forma consolidar e sedimentar os esforços em torno de um setor que exige “o mínimo de interferência e o máximo de cooperação” (POERNER, 1997, p. 45). A cultura e a educação – áreas vítimas de violações e que se tornaram subversivas durante a ditadura – começaram a ser pensadas como sistemas integrados, visando a democratização de meios de comunicação e acesso à cultura, além do reestabelecimento das liberdades, plenos direitos e democracia.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?:** a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil. Studio Nobel, 2003.

ARBEX JR, José. Rede Globo: Teledramaturgia e poder sob a ditadura. **Nhengatu** - Revista iberoamericana para Comunicação e Cultura contrahegemônicas, v. 2, n. 3, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/nhengatu/article/view/34260>. Acesso em: 5 jun. 2021.

BARROS, Patrícia M. A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar. **Akrópolis** - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR, Umuarama, v. 12, n. 1., jan./mar. 2004. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/view/388>. Acesso em: 1 jun. 2021.

BARROS, Patrícia M. **A contracultura na “América do Sol”:** o movimento hippie norte-americano no tropicalismo. V Encontro Nacional de História dos Estados Unidos, UEL, 2018, p.

30-37. Acesso em: 20 jul. 2020.

BERNARDO, Cláudio José. **A MPB como incipiente de protestos contra a ditadura militar**: as metáforas carregadas de vozes contra o regime autoritário. Dissertação (Mestrado em Letras). UERJ, Rio de Janeiro, 2007. 104 f.

BRANDÃO, Luiz Henrique Santos. **Tóxico-subversão**: anticomunismo e proibicionismo na construção do “inimigo interno” durante Ditadura Militar no Brasil. 2019. 120 f., il. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37332>. Acesso em 24 mai. 2020

BRASIL. **Ato Institucional nº. 1**, 1964. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm. Acesso em: 18 jul. 2020.

BRASIL. **Ato Institucional nº. 5**, 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em 21 jul. 2020

CANDAU, Vera Maria F (org.). **Cultura(s) e educação**: entre o crítico e o pós-crítico. Rio de Janeiro, Lamparina Editora, 2005.

CARDENUTO, Ricardo. O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês. **Artcultura**, v. 11, n. 18, 2019. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/7305/4712>. Acesso em: 3 jun. 2021.

CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). **História: Questões & Debates**, n. 44, p. 189-211, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7940>. Acesso em: 24 jun. 2020.

CORRÊA, Marcos. A propaganda política do golpe de 1964 através dos documentários do Ipês. **Revista de história e Estudos Culturais**, vol. 3, n.1, 2006. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/893>. Acesso em: 13 jun. 2021.

DE AZEVEDO, Sônia Cristina Santos. Ditadura militar brasileira e política nacional de cultura (pnc): algumas reflexões acerca das políticas culturais. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 4, n. 7, p. 317-340, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5896090>. Acesso em: 13 jun. 2021.

FICO, Carlos. **O Grande Irmão**: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LAMOUNIER, Bolívar. O “Brasil autoritário” revisitado: o impacto das eleições sobre a abertura. In: STEPAN, Alfred. **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra (1988): 83- 134.

MAIA, Tatyana A. **Os cardeais da cultura nacional**: O Conselho Federal de Cultura na Ditadura Civil-Militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural- Iluminuras, 2012.

MARTINS, Estevão C.R. **Relações Internacionais**: cultura e poder. IBRI, 2002.

MAZZEI, Victor Reis; DOS SANTOS, Alessandra Santarosa; DILÁSCIO, Julia Soresini Ramalho. A identidade e a alteridade nos slogans durante a Ditadura Militar Brasileira. **Comunicação: Reflexões, experiências, ensino**, 2017, v. 12, n.2, p. 9-18.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Em guarda contra o “perigo vermelho”: o anticomunismo no Brasil. São Paulo, **Perspectiva**: FAPESP, 2002.

NYE, Joseph S. **Soft Power: The Means to Success in World Politics**. New York, Public Affairs, 2004.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS. Aliança para o Progresso. Rio de Janeiro, Organização dos Estados Americanos, 1961.

PINHEIRO, Claudinéia Ricardo. O poder propagador dos festivais na ditadura militar do Brasil. In: DE OLIVEIRA, Carmem Lourdes Et Al. **Teoria em foco**, Clube de Autores, 2020.

POERNER, Arthur J. **Identidade cultural na era da globalização: Política federal de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SANTAYANA, Mauro. **Prefácio: O Estado e a cultura**. In POERNER, Arthur J. Identidade cultural na era da globalização: Política federal de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

SILVA, Talles de Paula. A música como protesto nos movimentos de contracultura dos anos 1960. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, v. 6, n. 6, 2014. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/3483>. Acesso em: 24 jul. 2020

SILVEIRA, Lorena B. **Estados Unidos e o Golpe de 1964: suporte logístico, bélico, financeiro e a concessão de exílio político**. II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG, Goiânia, 2009, p. 1-31 Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/IISPHist09_LorenaBurlveira.pdf. Acesso em: 19 jul. 2020

SORJ, Bernardo. **A construção intelectual do Brasil contemporâneo: da resistência à ditadura ao governo FHC**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

VAI Passar. Direção: Roberto de Oliveira. Brasil, 2005, 67 min.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**, v. 2, n. 1, p. 99-124, 2013.