

AME-O OU AME-O: MÚSICA POPULAR E UFANISMO DURANTE A DITADURA NOS ANOS 70

Por *Gustavo Alonso[i]*

Na década de 70 a música sertaneja ainda não havia se nacionalizado. Embora em franca expansão, seus ouvintes se concentravam em regiões interioranas do Centro-Sul do Brasil e nas periferias das capitais. Não obstante, seu público era bastante considerável e uma dupla em especial sintonizou-se com as multidões: Leo Canhoto & Robertinho.

Esta dupla começou a carreira em 1969, um ano após o AI-5, inovando no gênero sertanejo. Foi a primeira dupla que, influenciada pelos Beatles e pelo rock da Jovem Guarda, colocou guitarras na canção rural. Ao longo da década de 70 sua popularidade só fez crescer.

É possível que muitos leitores sequer tenham ouvido falar em Leo Canhoto & Robertinho, sobretudo se forem de classe média-alta das capitais. De fato, a música sertaneja não tocava nos rádios FM destas classes sociais; mas já atingia os rádios AM de suas empregadas domésticas e dos porteiros de seus prédios. A música sertaneja só romperia a barreira de classe nas grandes cidades nos anos 90, diante da ascensão popular de Chitãozinho & Xororó, Zezé Di Camargo & Luciano e Leandro & Leonardo. De qualquer forma, pode-se dizer que Leo Canhoto & Robertinho antecedem, em popularidade e vanguardismo estético, as duplas dos anos 90.

Ao pesquisar a carreira da dupla e os significados de sua popularidade para minha tese de doutorado intitulada “Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira”, deparei-me com diversas canções de Leo Canhoto, o compositor da dupla, que eram apologias ao “Brasil grande” tão propalado pelos ditadores. Uma das primeiras canções de Canhoto, “Minha pátria”, gravada em 1968 por Zilo & Zalo, não deixava dúvidas: “Mostrando que a minha raça é destemida e varonil/ Quero cantar, quero gritar eternamente/ Viva, viva para sempre minha pátria, meu Brasil”.^[ii] Em 1971 outra canção de título parecido, “Minha pátria amada”, mantinha o nacionalismo vivo: “Sou brasileiro, digo de coração/ Esta nação ninguém mais pode segurar”.^[iii] Em “Soldado sem farda”, de 1970, Canhoto comparou o

camponês ao militar: “Você lavrador é um soldado sem farda/ Desta nossa pátria você é a raiz”. [iv] Em 1972 a sintonia entre camponeses e o regime era retratada na canção “Meu irmão da roça”: “Lavradores, vocês estão construindo/ Nossa Pátria, nosso querido Brasil”. Seguindo a linha da aliança das classes sociais e o regime, em “Operário brasileiro” (1971), Canhoto se mostrou um entusiasta: “O militar é um soldado da justiça/ E você, meu operário, é um soldado do progresso” [v]. Na canção “O presidente e o lavrador”, de 1976, Leo Canhoto se mostrava respeitoso diante do chefe máximo da nação: “Excelentíssimo senhor presidente/ Aqui estou na vossa frente/ Com muita admiração”. [vi]

Essas e várias outras canções de Leo Canhoto me fizeram refletir sobre um tema pouquíssimo estudado pela historiografia: a apologia à ditadura. Com frequência ela é subestimada pelos historiadores da música popular, quando não simplesmente ignorada. Mas não foram apenas Leo Canhoto & Robertinho que cantaram afinados ao regime, mas também diversos cantores sertanejos.

Em 1964 a dupla Moreno & Moreninho apoiaram o golpe daquele ano e pediram para a população ajudar financeiramente o governo participando da campanha de doação de metais preciosos para os cofres públicos. Compuseram então a canção “Doe ouro para o bem do Brasil” [vii]. Em 1971, Moreno e Moreninho, a dupla conhecida como “a mais ouvida do Brasil”, cantavam a união nacional: “Todas as profissões unidas/ nosso mundo vai para frente/ união que faz a paz/ para um povo independente/ vamos todos com amor/ abraçar nossa bandeira/ Viva o nosso presidente!/ Viva a pátria brasileira!” [viii] Com o povo unido, o progresso também era possível para Belmonte & Miltinho que em 1971 cantaram “Brasil caboclo exportação”, regravada por Jacó & Jacozinho em 1973: “Cada dia que passa o Brasil vai crescendo/ No estrangeiro agora é Brasil/... / Meu amigo caboclo não perca a esperança/ sua vida tão cedo irá se modificar/

O progresso virá trazendo a bonança/ em seu rancho distante vai/ o conforto chegar”. [ix] Em 1971 Liu e Leo cantaram em “Transamazônica”: “Meu Brasil por ti me interesse/ Mediante o progresso meu país é forte...”. [x] Em “Herói da pátria”, Biá & Dino Franco cantavam: “Pode ver que o Brasil se agiganta/ A exemplo de um grande labor”. Em 1974 Chitãozinho & Xororó, então ainda jovens à procura de espaço no meio musical, gravaram “Pequeno estudante”: “Sou filho de uma pátria abençoada/ Onde a paz e a alegria fez morada/ Paraíso de um encanto juvenil/ Tenho orgulho em

dizer: Brasil!”. Em 1973 o gaúcho Teixeira lançou a explícita “Presidente Médici”:
“Quem é aquele gaúcho/
Que subiu pra presidência/
Dotado de inteligência/
Prá governar o país/
É bom chefe de família/
De respeito e de bondade/
Nos deu a tranquilidade/
Fez nossa pátria feliz/
Ele nasceu no Sul/
É o presidente Médici/
Emilio Garrastazu!”.[xi]

O entusiasmo com o regime ia dos modernos aos tradicionais. Os então veteranos Tônico & Tinoco também cantaram afinados ao regime desde 1964, quando gravaram “Esperança do Brasil”: “Lá no alto uma bandeira/
Representando a beleza/
Desta terra brasileira”[xii]. O clima de união nacional em 1971 empolgou Tônico & Tinoco a cantarem uma ode a Transamazônica, mais um elogio musical a tão cantada estrada: “Um governo trabalhando, o nosso Brasil que avança,/ a estrada Transamazônica transporta nossa esperança”.[xiii] Seguindo as odes à união nacional, em 1971 Tônico & Tinoco cantaram “Salve, salve brasileiro”, elogio aos diversos Estados da nação que termina vendo no regime ditatorial o laço de união: “Um governo varonil, unindo de Sul à Norte,/ De mãos dadas e braço forte, vamos prá frente Brasil”.[xiv] Em 1975 Tônico & Tinoco regravaram “Motorista do progresso”, toada original de 1965, do compositor gaúcho Teixeira: “Vai rodando escoando a produção/ E o progresso da nação aumenta de hora em hora”[xv].

Mediante esta variada produção, que em verdade é só a “ponta do iceberg”, não se pode dizer que os músicos populares estivessem sido castrados ou silenciados pelo regime. Pelo contrário, essas canções mostram como os atores sociais estavam participando intensamente do Brasil da época, emitindo opiniões, louvando medidas, legitimando posturas estatais pelas quais se sentiam atraídos. A disseminada ideia de que a sociedade foi, pura e simplesmente, cerceada pela ditadura, calada pela censura e podada em seus valores artísticos, não faz sentido para grande parte da produção sertaneja.

De fato, algumas destas canções não chegaram a fazer sucesso. E aí poderia se dizer que a sociedade não ouviu estas opiniões favoráveis ao regime, mantendo sua “integridade” ao lado da resistência à ditadura. Mas o que se está frisando aqui é que esta produção nacionalista e pró-ditatorial foi de grandíssima quantidade, e estava presente, a sua maior parte, nas diversas festas vividas pela sociedade brasileira ao longo dos anos do milagre. Havia um ethos otimista cotidiano favorável às mudanças

trazidas pelo governo ditatorial. O governo autoritário e cerceador das liberdades e direitos humanos não foi alheio aos interesses de grande parte da população: foi, isto sim, expressão de desejos profundos da sociedade brasileira. Ao remeter a metáfora da profundidade não se está aqui dizendo que eram desejos “do porão”, “das casernas” ou dos “quartéis” e/ou de líderes mais fascistóides, mas que tratava-se de um desejo de parte hegemônica da sociedade brasileira, frequentemente apagada pela memória do período. Trata-se, aqui, menos de falar dos porões da ditadura, e mais dos porões da memória e dos frequentes “silêncios” atribuídos a grande parte da população.

Analisar a música sertaneja como fonte para os anos ditatoriais nos ajuda a perceber que a sociedade não estava simplesmente “dominada” pelo governo autoritário, mas, e principalmente, estava em uma íntima relação com este. Não obstante, uma determinada historiografia sobre a ditadura tendeu a enfatizar muito a ruptura que a instauração da ditadura significou, adotando epítetos como “período de exceção”, “época do terror”, “anos de chumbo”, “ditadura das torturas”.[xvi] Esta adoção acabou transformando o apoio à ditadura em algo “bizarro”, apagando a normalidade e a frequência com que a apologia de fato aconteceu.

Isto leva a problematizar conceitos vagos como “alienação”, que são insuficientes para explicar o posicionamento de grande parte da sociedade brasileira durante a ditadura. Aliás, se houve um gênero que não se alienou foi a música sertaneja, embora houvesse artistas que musicalmente não tenham manifestado apoio ao regime, como Milionário & José Rico. Em geral conscientes e participativos, os cantores sertanejos são uma janela para se compreender o Brasil da ditadura.

Poderia se perguntar se o “povo” estaria na mesma balada de seus compositores. Este pensamento, no entanto, remete novamente a ideia de que o povo viveu a ditadura como “sonífero”, e que a “alienação” era a forma de se “sobreviver” diante de um período de “terror”. É o contrário do que estou dizendo aqui. A grande quantidade de canções demonstra que esta estética nacionalista era uma forma artística vista como válida tanto por artistas, quanto pela “indústria cultural” e o público. Era uma forma de atuar no mundo e disputar seu lugar no meio sertanejo. O historiador Daniel Aarão Reis conseguiu ir no ponto principal do que está sendo dito aqui ao demarcar que a luta armada em nenhum momento conseguiu convencer a sociedade pois o povo não estava “alienado”, como diziam os guerrilheiros, mas estavam acordados e participativos:

Os projetos ofensivos e revolucionários dos que pretendiam alcançar a libertação nacional e o socialismo com armas na mão não conseguiram reunir mais do que algumas poucas milhares de pessoas. Não encontrando ressonância na sociedade, foram destruídos sem apelação. De nada valeram as campanhas e as denúncias para desmacarar a ditadura, pois aquele povo parecia não querer despertar ou então estava bem acordado e fazia outros cálculos e avaliações (AARÃO REIS, 2001, p. 362)[xvii]

Simplificadamente, para alguns pesquisadores a música sertaneja se mostrou apologética da ditadura pois tratava-se de um tipo de música de uma determinada classe social. Segundo Waldenyr Caldas música sertaneja era “simples entretenimento”, razão pela qual serviu de veículo para “mensagens de cunho ideológico cada vez mais alienantes” para o proletariado e os camponeses. (CALDAS, 1977, p. 23). Outros pesquisadores subestimaram a apologia aos ditadores.

A dupla Dom & Ravel (que não era sertaneja) foi, de certa forma, vista como bodes-expiatórios por terem feito canções apologéticas ao regime, a mais famosa delas “Eu te amo meu Brasil”. O historiador Alberto Moby afirmou em seu livro “Sinal fechado: a MPB sob censura” que em relação às canções de cunho nacional-ufanistas produzidas durante a ditadura “o único caso de destaque é o da dupla Dom & Ravel”. Moby chegou a dizer que a ditadura militar foi “unanimamente antipatipatizada” pelos artistas da MPB (MOBY, 1994, p. 75), o que é problemático, como veremos. De forma que fica parecendo que o apoio ao regime foi algo excepcional. Incurrendo em erro semelhante, Heloísa Buarque de Hollanda descreveu as canções da dupla cearense como “inacreditáveis”, tamanho o descompasso que a autora via em relação às músicas da resistência (HOLLANDA, 1982, 96). Junto com Wilson Simonal, Dom & Ravel talvez tenham sido os únicos que foram de fato punidos pela memória da resistência, condenados ao papel de bodes-expiatórios da ditadura.[xviii]

Apesar de Waldenyr Caldas, Heloisa Buarque e Alberto Moby quererem associar um determinado gênero musical ao regime ditatorial e outro à resistência, o ufanismo foi marca de toda a música popular. Independente da classe social, do gênero ou da formação histórica de certos estilos musicais, o que se viu durante os anos do governo ditatorial, sobretudo na época do milagre, foi a sintonia dos ditadores com o meio musical.

Se todos os gêneros cantaram o engajamento, qual seria a especificidade da apologia sertaneja aos ditadores? Penso que a música sertaneja talvez tenha sido o gênero mais explícito no engajamento. Mas está longe de ser o único. Além desta participação não ter sido passiva, mas ativa, cabe demarcar que a ditadura conseguiu angariar apoio de diversos setores do meio musical. Inclusive da MPB, o que raramente é lembrado.

O historiador Paulo César de Araújo em seu livro *Eu não sou cachorro, não: Música popular cafona e ditadura militar e eu mesmo* em minha dissertação de mestrado intitulada *Simonal: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga* demonstramos a existência de várias destas canções para além do meio sertanejo aqui analisado (ARAÚJO, 2003; ALONSO, 2011a) Em minha tese de doutorado “Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira” elenquei diversos outros artistas que compuseram ou cantaram afinados ao regime, contrariando uma longa bibliografia que ou se calou sobre ou recalçou este assunto.

Segundo pesquisa aprofundada realizada nestas três obras, fica claro que grande parte dos artistas brasileiros, de variados estilos musicais, em diversos momentos, cantaram afinados com o regime e/ou suas políticas. Muitos foram patrulhados pelas esquerdas por fazê-lo, e o próprio fato de o terem sido demonstra que a apologia aconteceu. Jorge Ben, por exemplo compôs “Brasil, eu fico”, resposta agressiva ao famoso slogan ditatorial “Brasil, ame-o ou deixe-o”. O cantor Wilson Simonal, seu principal intérprete na época, gravou esta canção em 1971 (ALONSO, 2011a, p. 316). Jorge Ben já era acusado de ser ufanista desde que compôs “País Tropical” em 1969.

Dois anos mais tarde não havia dúvida de que seu nacionalismo estava em sintonia com o regime. Igualmente agressivos foram os integrantes Os Originais do Samba e a canção “Brasileiro”, de 1971: “Eu sou fã/ Dessa terra varonil/ Se quiser ficar fique direito/ Ame ou deixe o meu Brasil”.[xix] Os sambistas em geral cantavam afinados com o regime. O grupo Cacique de Ramos, berço de artistas como Jorge Aragão e Fundo de Quintal, afinava com o coro dos contentes em 1972 respondendo ao slogan “Ontem, hoje e sempre”, lançado pelo presidente Médici em setembro do ano anterior: “Sempre Brasil, só Brasil/ canto sem medo de errar/ e bem disse o presidente/ é dever de toda gente participar” (ARAÚJO, 2003, p. 220).[xx] Escolas de samba como a Beija-flor de Nilópolis cantaram a ditadura em diversos sambas, como por exemplo

“Educação para o desenvolvimento” (1973), “Brasil ano 2000 (1974) e “Grande decênio” (1975). Este último festejava as conquistas e comemorava os dez anos do golpe de 1964.[xxi] A Mangueira cantou também afinado com os ditadores em “Modernos bandeirantes”, de 1975: “O progresso foi se alastrando/ Neste país gigante/ No céu azul de anil/ Orgulho no Brasil”[xxii].

Marcos e Paulo Sergio Valle se ufanaram em 1970 com “Sou tricampeão”: “Hoje/ igual a todo brasileiro/ vou passar o dia inteiro/ entre faixas e bandeiras coloridas...” (ARAÚJO, 2003, p. 220). Angela Maria se prontificou para gravar “Brasil, eu adoro você” duas vezes, uma em 1970, outra em 1972.[xxiii] Elizeth Cardoso cantou “Pra frente, Brasil” hino do tricampeonato de futebol em 1970.[xxiv] No aniversário de 150 anos da Independência do Brasil, Zé Keti compôs “Sua Excelência, a Independência”, adulando o discurso patriota dos militares, e em cuja capa do compacto o presidente ditador Médici estava estampado.[xxv] Também empolgado com os festejos de 1972, Jair Rodrigues cantou a canção “Sete de Setembro”, que serviu de trilha sonora do Encontro Cívico Nacional que marcou a abertura do Sesquicentenário da Independência.[xxvi] Até Elis Regina se empolgou com a celebração da independência. Em 1972 ela participou dos festejos comandados pelo regime, cujo momento final contou com um coral de artistas da Globo regidos pela cantora cantando o Hino Nacional transmitido em rede nacional no dia 7 de setembro (CORDEIRO, 2012).

A ufanista “Aquarela do Brasil” foi regravada por vários artistas, dentre eles Tom Jobim, Elis Regina e Erasmo Carlos, no período mais ufanista do regime (ARAÚJO, 2003, p. 223). Ivan Lins também foi perseguido pelas patrulhas por causa da canção “O amor é meu país em 1970: “De você fiz o meu país/ Vestindo festa e final feliz/ Eu vim, eu vim/ O amor é o meu país”. Geraldo Vandré fez as pazes com o Brasil quando estava no exílio. Em 1972 o artista teve contato com o cantor brasileiro Manduka, com quem conviveu no Chile. Lá compuseram “Pátria Amada Idolatrada Salve Salve”, lançada no LP de Manduka: “Da dor que me devora/ Quero dizer-te mais/ Que além de adeus agora/ Eu te prometo em paz/ Levar comigo afora/ O amor demais”.[xxvii] Gilberto Gil compôs e gravaram com os Novos Baianos “Ninguém segura este país” em 1976.[xxviii]

Enfim, esta é apenas uma pequena parte da imensa quantidade de canções ufanistas catalogadas em minha pesquisa, uma parte desta seminalmente inventariada por Paulo Cesar de Araújo em sua clássica obra. Não foram aqui listadas as canções que apenas se sintonizam de leve com uma outra política do regime, sobretudo com a ideia da democracia racial, que encontrou eco em diversos artistas. Várias canções foram feitas em homenagem ao MOBRAL, por exemplo, o plano de alfabetização nacional formulado na ditadura. Outras ufanavam-se das “obras faraônicas” do regime, com a Transamazônica e a Ponte Rio-Niterói. De forma que, se também considerarmos essas, o que seria aconselhável, aumentaríamos muito o entendimento da participação popular nos anos 70.

Isto nos leva a pensar que o apoio ao regime não era apenas uma questão de posicionamento explícito em prol dos ditadores. O regime era composto de diversas esferas, e suas medidas atingiram variados setores da população. Era difícil ser integralmente contra a toda e qualquer medida de um governo que transformou o Brasil, modernizando-o e catalisando mudanças de referenciais tradicionalmente arraigados. De forma que, dentre as camadas sociais atingidas pelo o regime, houve, em diversos momentos, episódios de apoio senão explícito, ao menos implícito a determinadas medidas dos ditadores.

Ao demonstrar as relações dos artistas com o regime não digo, por exemplo, que a relação de Elis Regina com a ditadura fora a mesma de Simonal. Nem que o entusiasmo de Leo Canhoto é igual ao de Chico Buarque, ou que Tonico & Tinoco tiveram o mesmo posicionamento de Ivan Lins frente a ditadura. Não se trata de comparar posicionamentos para tirar daí um comportamento “digno” perante os ditadores. O que se está dizendo é que a ditadura não foi algo alheio à sociedade, algo que é aparentemente óbvio, mas que frequentemente é subestimada pela bibliografia musical sobre a ditadura. Em diversos momentos, e por razões diferentes, os ditadores conseguiram respaldo de determinados setores sociais, seja na adoção do tom otimista, na incorporação do nacionalismo, na defesa do Estado forte, na questão racial ou no elogio de obras e atos governamentais. O governo foi aplaudido pela sociedade em diversos momentos, não apenas porque impunha medidas cerceadoras, mas porque sua política foi de encontro aos interesses autoritários, nacionalistas, estatistas, antidemocráticos com certeza, mas definitivamente brasileiros. Indo além do adesismo,

é importante ver as convergências, estas sim largamente hegemônicas, especialmente se comparadas a resistência.

De forma que pode-se dizer que os cidadãos não estavam simplesmente cerceados pelo regime ditatorial dos anos 70, mas que houve uma construção simbólica entre Estado e sociedade muito importante para se compreender a consolidação da modernização brasileira via autoritarismo. Supor que as pessoas estavam sempre sendo patrulhadas, vigiadas, censuradas, caladas, torturadas é partir da premissa que, em seu estado “normal”, esta sociedade seria “boa”, resistente e democrática. Sem desprezar a repressão do regime, pode-se ir além da simples denúncia do autoritarismo. É mais difícil compreender que a “boa” sociedade não estava isenta de responsabilidades. É difícil compreender que a sociedade vitimizada não é tão vítima assim e estava muito próxima do algoz; que grande parte dela tinha um horror colérico aos comunistas; que largos setores da população eram favoráveis a medidas autoritárias; que muitas pessoas se sentiram satisfeitas com o desenvolvimento econômico que lhes deu garantias materiais imediatas; que a sociedade brasileira era (e ainda é) bastante favorável à tortura e ao desrespeito aos direitos humanos desde que em nome de uma causa “justa”.

Desconfortável para a sociedade que gosta de ser ver como vítima, esta produção apologética ao regime (ou no mínimo convergente a este) abre brechas para pensarmos o porquê de tamanha distância entre a memória que se tem do período e o que estas fontes nos mostram. A grande maioria dos artistas de música popular propagava posturas felizes, otimistas ou esperançosas em relação à nação. Vê-se que não se trata simplesmente de uma questão de gênero musical: todos os estilos cantaram as alegrias de se viver no Brasil da ditadura.

É preciso repensar a memória do período. Por que estas músicas ufanistas quase nunca são lembradas? Em parte parece-me que a memória da resistência conseguiu ampliar a voz e angariar o apoio das multidões durante o processo de redemocratização brasileira, saindo dos guetos à esquerda. Segundo o historiador Daniel Aarão, o gradual ocaso da ditadura entre as décadas de 70 e 80 e o retorno de grande parte dos exilados políticos consolidou uma visão que a sociedade já vinha construindo para si mesma: a de que nada teve a ver com a ditadura. Num processo de legitimação da volta dos ex-guerrilheiros ao processo de abertura política, a luta armada passou a ser chamada de resistência democrática. A ideia de defesa da sociedade vítima frente ao regime

ditatorial tornou possível esquecer o espírito ofensivo, ativo e revolucionário, que tivera a guerrilha urbana:

A sociedade brasileira pôde repudiar a ditadura, reincorporando sua margem esquerda e reconfortando-se na ideia de que suas opções pela democracia tinham fundas e autênticas raízes históricas (...) viveu a ditadura como um pesadelo que é preciso exorcizar, ou seja, a sociedade não tem, e nunca teve a ver com a ditadura. (...) [Então], como explicar por que a ditadura não foi simplesmente escorraçada? Ou que tenha sido aprovada uma anistia recíproca?" (AARÃO REIS, 2000, p. 10)

No entanto, o conforto da memória vitimizada não faz jus à proximidade com os quartéis. Não faz jus à sintonia íntima entre civis e militares, entre perpetradores e vítimas. A música nacional estava cantando, apoiando e desejando as glórias da ditadura. A análise acurada desta produção musical ajuda a perceber que os artistas da MPB não estavam simplesmente “deslizando” ou “tropeçando” na corda da resistência, fluidos e gelatinosos, apoiadores e combativos ao mesmo tempo, mas que estavam se afinando a um discurso que era hegemônico, em todos os gêneros, como procurei demonstrar. O que era exceção era resistência.

Assim, não houve cooptação ou mesmo indiferença ao regime. Penso que a noção de indiferença tende a subestimar a participação ativa, e vê-la simplesmente como “seguidora” de discursos governamentais, não a compreendendo como performativa do regime.[xxix] Ou seja, permanece a visão passiva de que a sociedade se atrelou (ou não) ao regime e não de que participou ativamente deste. Penso que a noção de indiferença ainda vitimiza a sociedade. Parece-me claro hoje que a noção de indiferença arranha a noção de cooptação, mas ainda liga-se a ela de alguma forma.

Tampouco houve cooptação, no sentido de que a ditadura não impôs um determinado comportamento. Se isto aconteceu, foi num grau muitíssimo menor e menos importante do que o embasamento social ao regime. A sociedade fundamentou o discurso da ditadura que, em resposta, incorporou o discurso e o tom nacional-estatista ufanista popular, dando-lhe direcionamentos e alcances maiores, mas sem perder o lastro das multidões. A ditadura é efeito dos anseios populares e não o oposto. Embora não se possa dizer que houve unanimidade acerca do regime, obviamente, a participação ativa está muito mais perto disso do que a resistência e a indiferença. Houve apoio

massivo ao regime ditatorial. Não se quer dizer com isso que se deva ignorar as brechas de lutas de oposição, mas sim entendê-las exatamente como são: brechas.

A dificuldade de se reconhecer e aceitar o apoio massivo ao governo ditatorial, e a ideia de que este constituía um período excepcional da história brasileira, impediu a própria análise da apologia a ditadura como representante legítima de desejos simbólicos da população. Sempre que aparece em textos, acadêmicos ou não, o ufanismo é tratada como “aberração”. Como demonstrei, em grande parte da bibliografia impera, na maior parte das vezes implicitamente, aquilo que Roberto Schwarz descreveu em 1970 como “hegemonia cultural da esquerda”. [xxx] Trata-se da impressão de que, devido a grande contestação dos “anos rebeldes”, tão largamente descrita em livros e na mídia após a redemocratização, “a esquerda”, usada no singular por Schwarz, hegemonizaria a produção cultural durante a ditadura. Isso apenas pode ser dito se nos restringirmos à produção de pequenos grupos universitários. No entanto, se pensarmos no Brasil como um todo, esse contingente universitário era muito diminuto. E mesmo nestes grupos, cabe repensar o foco de observação para além da “hegemonia” da resistência. Uma longa tradição de intelectuais trabalhou com o referencial da resistência da “hegemonia cultural da esquerda”, explícita ou implicitamente, focando seus interesses na oposição ao regime e seguindo os passos de Schwarz (SCHWARZ, 1970). Não obstante, como procurei mostrar parcialmente aqui, havia uma avalanche propositiva pró-ditatorial e, de certa maneira, nem mesmo os setores mais radicais da resistência foram completamente estanhos a esta integração parcial.

O problema é que a ideia da resistência como postura das esquerdas “hegemônicas” no campo cultural atrapalha a compreensão estética do Brasil para além dos gostos de pequenos grupos universitários e de classe média-alta. E em relação aos músicos dos anos 70 este viés de análise serviu para deslegitimar sua produção e encobri-la num mar de escárnio e/ou silêncio. A produção destes grupos raramente é descrita, poucas vezes é comentada, quando não simplesmente é tripudiada. Simplesmente ficou apagada diante do auge da memória da resistência.

A memória consolidada acerca da ditadura e da música popular é aquela da resistência, sobretudo dos grupos armados da luta armada que, devidamente redefinidos

diante da redemocratização, se tornou a memória da sociedade inteira, apagando as ambiguidades e partidarismo favoráveis à ditadura, esse sim muito mais hegemônicos.

O apoio ao regime praticamente nunca foi aceito por aqueles que escreveram a história da ditadura. Durante toda a história do regime civil-militar brasileiro houve repressão em maior ou menor escala, mas também sempre houve, e muito, consenso. A música popular ajuda a abrir esta possibilidade de estudo e análise da produção artística nacional. Trata-se de repensar a escrita da música popular para além da demarcação e/ou elogio da resistência. Trata-se de se abrir um Brasil “profundo” que quase sempre esteve na superfície, embora ignorado por aqueles que não o queriam ver.

Referências:

ALONSO, Gustavo. **Simonal: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**. Rio de Janeiro: Record, 2011a

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. Tese de doutorado em História, UFF, 2011b.

ALONSO, Gustavo. **Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977)**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, pp. 439-463.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

AARÃO Reis Filho, Daniel. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

AARÃO Reis Filho, Daniel. “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória”, in Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Patto Sá Motta (orgs.), **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)**, Bauru, Edusc, 2004.

AARÃO Reis Filho, Daniel. “O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita”. In: Ferreira, Jorge. **O populismo e sua história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. Cia Ed. Nacional. São Paulo. 1977.

CORDEIRO, Janaina Martins. **Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento** (1972). Tese de doutorado em História, UFF, 2012.

“Anos de chumbo ou anos de ouro?: A memória social sobre o governo Médici” In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 92

FERRETE, J. L. Capitão **Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, Funarte. Rio de Janeiro. 1985.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura brasileira e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense. 1982, p. 96:

Martins, José de Souza. **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

KRAUSCHE, Valter. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Brasiliense. 1983.

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

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume/FAPESP. 2001.

NEPOMUCENO, Rosa. **Musica caipira: da roça ao rodeio**. Editora 34. São Paulo. 1999.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Tese de Doutorado em Antropologia Social. UFSC. 2009.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-Graduação em Antropologia Social. 2004.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos**. São Paulo: Globo. 2006.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record. 2000.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares**. Rio de Janeiro: Record. 1999.

ROLLEMBERG, Denise. “Esquecimento das memórias”. In: Martins Filho, João Roberto (org.). **O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas**. São Carlos, EdUFSCar, 2006

SCHWARZ, Roberto. « **Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969** ». Les Temps Modernes, Paris, n. 288, jul. 1970.

Notas

[i] Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor da tese “Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira”, UFF, 2011. Atualmente realiza pós-doutorado na UEMA. Email: gustavoaf@ig.com.br

[ii] “Minha Pátria” (Léo Canhoto). Zilo & Zalo, LP Guardarei teu coração (1968) RCA Camden CALB 5162.

[iii] “Minha Pátria Amada” (Léo Canhoto). Leo Canhoto & Robertinho, LP Buck Sarampo (1971) RCA Camden, CASB 5344

[iv] “Soldado sem farda” (Leo Canhoto). Leo Canhoto & Robertinho, LP Rock Brasil chegou para matar (1970) RCA Camden 106.0033

- [v] “Operário Brasileiro” (Léo Canhoto/Benedito Sevier), LP Leo Canhoto e Robertinho, RCA Camden, 1974, 106.0065.
- [vi] “O Presidente e o Lavrador” (Léo Canhoto), Leo Canhoto & Robertinho, LP O valentão da rua Aurora RCA Camden, 1975, 106.0074.
- [vii] “Ouro Para o Bem do Brasil” (Moreno e Moreninho) Cp. 06/1964, Sertanejo, CH-10418.
- [viii] “Unido para o progresso do Brasil” (Moreno/Moreninho) LP O Balanço Da Rêde, Continental, 1971, CLP-9.113.
- [ix] “Brasil Caboclo Exportação” (Miltinho), LP Belmonte e Miltinho, 1971; LP Jacó & Jacozinho, Continental, 1973, CLP=9179.
- [x] “Transamazônica” (Tapuã/Geraldo Aparecido Borges), LP Minha Terra, 1971, RCA, 5328.
- [xi] “Presidente Médici” (Teixeirinha), LP O internacional, Continental, 1973, LPS 22001.
- [xii] "Esperança do Brasil" (Nhô Crispim e Tonico) LP 20 ANOS, Continental, 1964, PPL=12281 - CLP=9024
- [xiii] “Transamazônica” (Tonico e José Caetano Erba), LP Luar do sertão, Continental, 1971, CLP=9126 - LP=2.11.405.696
- [xiv] “Salve, Salve Brasileiro” (Eduardo Araújo), LP Salve, salve brasileiro. Continental, 1971, LDC-13.018.
- [xv] LP Vou voltar a Mato Grosso, Continental, 1975, LP=1.03.405.183; Teixeira grava-a no LP Disco de ouro, Chantecler, 1965, CMG 2402
- [xvi] Devo a análise das palavras ao texto de AARÃO REIS, 2004. Para uma crítica desta memória historiográfica na música popular, ver: ALONSO, 2011.

[xvii] Segundo Aarão Reis, baseado na pesquisa de Denise Rollemberg, as campanhas de denúncias empreendidas no exterior contra a ditadura ao longo dos anos 1970 prosseguiram na linha do desmascaramento até o fim do exílio, sem grandes sucessos no convencimento popular. ROLLEMBERG, 1999.

[xviii] Para análise da obra da dupla ver, ARAÚJO,2003. Para análise da obra de Wilson Simonal, ver: ALONSO, 2011.

[xix] “Brasileiro” (Luis Carlos / Lelé), LP Os originais do samba exportação (1971) RCA Victor, BSL 1541.

[xx] “Sempre Brasil!” (Ubirany-Neoci) Gravação do bloco Cacique de Ramos. LP Cacique 72. Polydor. 1971.

[xxi] “Educação para o desenvolvimento”, de Walter de Oliveira e João Rosa, Beija Flor, 1973; “Brasil ano 2000”, de Walter de Oliveira e João Rosa, Beija Flor, 1974; Samba-enredo intitulado “Grande decênio”, da G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, em 1975. No carnaval de 1974 a Vila Isabel cantou a Transamazônica, louvando-a: Enredo “Aruanã-Açu”, de Paulinho da Vila e Rodolpho, Vila Isabel, 1974

[xxii] “Modernos Bandeirantes” (Darci da Mangueira, Helio Turco e Jurandir).

[xxiii] CPS Copacabana, 1970, 0922; LP Homenagem a Miguel Gustavo, (LP promocional -MPM Propaganda) , 1972, S/nº.

[xxiv] “Pra frente Brasil” (Miguel Gustavo). Elizeth no bola preta com a banda do Sodré, Copacabana, 1970, 8661822.

[xxv] ARAÚJO, 2003, p. 220.

[xxvi] “Sete de Setembro” (Ozir Pimenta/Antonio Valentim). A canção foi gravada como a sexta música do Lado B do disco de Jair Rodrigues Com a corda toda, Philips, 1972. ALONSO, 2011, p. 313.

[xxvii] LP Manduka, Selo/Gravadora: IRT (Chile), 1972, ISL-109. Anos mais tarde o compositor compôs “Fabiana”, uma ode não a uma namorada, mas à Força Aérea Brasileira (FAB): MELLO 2003, p. 302. Esta versão acerca de “Fabiana” foi

confirmada pelo próprio Vandré em entrevista a GloboNews, Dossiê Geraldo Vandré, 25/09/2010.

[xxviii] CPS Gilberto Gil, 1976, Philips 6069 131

[xxix] A tese de que houve indiferença em relação ao regime vem sendo levantada em alguns trabalhos recentes, no qual eu mesmo me incluo, e com a qual rompo aqui. Dentre as produções recentes acerca deste referencial temos os trabalhos, inclusive a minha própria dissertação de mestrado: ALONSO, 2011a; CORDEIRO, 2009; ROLLEMBERG 2006.

[xxx] SCHWARZ. 1970. O próprio Schwarz chamou a “Marcha da Família, com Deus pela Liberdade” de apoio ao golpe 1964 de “tesouro da bestice rural e urbana” (p. 70). Reproduz-se a lógica do ufanismo como “aberração”.