

MANUAL MUSICAL DO PROFESSOR



A Ditadura
Militar no
Brasil em
Notas
Musicais



LUCAS PARREÃO
COSTA

Manual Musical do Professor: a
Ditadura Militar no Brasil em notas
musicais.

Lucas Parreão Costa

Capa

Trabalho de Lucas Parreão Costa em imagens coletadas no arquivo digital de "O Globo"

Diagramação

Lucas Parreão Costa

Texto

Lucas Parreão Costa

Revisão

Fábio Henrique Monteiro Silva

Esse material foi desenvolvido como produto do Mestrado Profissional em História, sob a orientação do Prof.º Dr.º Fábio Henrique Monteiro Silva.

Costa, Lucas Parreão.

Manual musical do professor: a Ditadura Militar no Brasil em notas musicais. – São Luís, 2020.

40 f; il.

Produto da dissertação "Pra não dizer que não falei das flores": a hegemonia da MPB no livro didático.

Orientação Prof. Dr. Fabio Henrique Monteiro Silva

1. Ensino de História. 2. Livros didáticos. 3. Musica Popular Brasileira.
4. Ditadura. I. Título

CDU 93/94:(81).08(035)



Sumário

Apresentação.....	5
A canção como fonte histórica e instrumento didático.....	6
A Ditadura Militar no Brasil em notas.....	9
A crise política durante o governo de João Goulart.....	9
Afinando a canção popular: a MPB.....	11
Aconteceu na canção popular: o grammy da Bossa Nova.....	12
O golpe militar.....	13
Afinando a canção popular: o rock brasileiro nos anos de 1970.....	14
Castelo Branco: a primeira fase do regime militar.....	16
AI-5: a dura face da ditadura no Brasil.....	17
Afinando a canção popular: o Tropicalismo.....	18
Aconteceu na canção: a passeata contra a guitarra elétrica.....	19
Resistência e repressão.....	20
Afinando a canção popular: a geração cafona.....	22
O governo Médici.....	23
Que nota é essa: “eu não sou cachorro não”	24
O ufanismo do período.....	25
Afinando a canção popular: a Pilantragem.....	26
O governo Geisel.....	27
A abertura: lenta, gradual e segura.....	28
Afinando a canção popular: o que é música de protesto.....	29
Atividades.....	30
Links das canções no You tube.....	31
Cifras das canções.....	32
Bibliografia.....	40

A temática abordada nesse material é fruto de uma pesquisa que analisa a hegemonia da Música Popular Brasileira na memória coletiva e, especificamente, nos livros didáticos. Quando se pensa em canções durante Ditadura Militar no Brasil, normalmente remete-se a artistas vinculados à sigla MPB, ignorando toda a produção da época que também era censurada e fazia canções de protesto. O objetivo deste manual é descentralizar as discussões sobre MPB e pensar outros movimentos musicais da época, sugerindo a utilização de canções para trabalhar o Regime Militar no Brasil (1964-1985).

Para que serve o ensino de história? Essa é uma questão interessante pois nos leva a refletir sobre motivo de ensinar/aprender história e o papel do professor dessa disciplina. Hobsbawm (1998) já dizia que ser membro da comunidade humana é situar-se com relação ao passado. A história estuda a vida de todos os homens e mulheres, com a preocupação de recuperar o sentido de experiências individuais e coletivas. Assim mais do que ensinar/aprender os conteúdos de história, professores e, principalmente, alunos, devem se identificar como sujeitos históricos, portadores de uma consciência histórica.

O ensino pautado pela ênfase nos volumes de informações deve ser relocado para uma abordagem crítica, que faça com que o aluno se veja enquanto um sujeito histórico. Longe de memorizações, o ensino de História deve operar com o pensamento crítico, argumentativo e, acima de tudo, fomentar a consciência histórica entre os alunos.

A canção popular brasileira é um documento que, se bem utilizado em sala, ajuda os alunos a se entenderem enquanto sujeitos históricos e a compreenderem determinados assuntos, sem que o professor utilize uma metodologia puramente conteudista. Um trabalho com a linguagem expressa das canções foge ao convencional em sala de aula. Seu objetivo é auxiliar o aluno a construir o conhecimento histórico a partir de documentos diferenciados dos utilizados usualmente nas aulas e, por isso, seu uso está relacionado a propostas alternativas de organização de conteúdos. Os diferentes temas tratados na canção (trabalho, disciplina do trabalho, mentalidade, cotidiano, protesto, comportamentos, entre outros) podem sugerir ao professor novos roteiros de organização dos conteúdos a serem desenvolvidos, desviando-se de propostas guiadas exclusivamente pela cronologia, predominante nos manuais didáticos.

Tal metodologia de ensino auxilia os alunos a elaborarem conceitos e a dar significados a fatos históricos. As letras de música se constituem em evidências, registros de acontecimentos a serem compreendidos pelos alunos em sua abrangência mais ampla, ou seja, em sua compreensão cronológica, na elaboração e ressignificação de conceitos próprios da disciplina. Mais ainda, “a utilização de tais registros colabora na formação dos conceitos espontâneos dos alunos e na aproximação entre eles e os conceitos científicos” (ABUD, 2005, p. 316).

A relação entre história e memória também é importante. A memória está ligada a um passado que não existe mais, suas narrativas se desenvolvem a partir da percepção que se tem dessa memória no presente e sobrevive porque os trabalhos de construção e reconstrução das lembranças e das recordações passadas são frequentes. Assim, a memória é uma reconstrução do passado feita de forma parcial e limitada. A História que utiliza a memória como fonte tece as devidas análises sobre as intenções políticas, econômicas ou ideológicas do lembrar/esquecer (ainda que a memória não seja a mesma coisa que lembrança).

Os conceitos de Pollack (1989) memória enquadrada e Nora (1993) lugares de memória serão primordiais para se compreender a hegemonia da MPB na memória coletiva enquanto música de protesto. Assim, a canção é lugar de memória, objeto de disputa e da mesma forma apresenta os seus enquadramentos” (críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos). Por que o público de classe média universitário associa o período do AI-5 apenas a obra de artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso ou Gonzaguinha? A hegemonia da MPB se deu de forma excludente (outros gêneros musicais da época estão de fora dessa sigla) e elitista, pois seus maiores ouvintes foram e ainda são o público médio e universitário.

Este material está dividido em duas partes: no primeiro momento, pensaremos a canção como documento histórico em sala de aula; depois iremos para o objetivo principal, que é contextualizar e sugerir canções a serem trabalhadas em sala durante a temática da Ditadura Militar no Brasil. Por fim, o material irá disponibilizar os links das canções aqui trabalhadas na plataforma "you tube" para o(a) professor(a) ter acesso às músicas e utilizá-las na aula.

A CANÇÃO COMO FONTE HISTÓRICA E INSTRUMENTO DIDÁTICO

Ao definir a disciplina história como ciência, Bloch aponta que ela é conhecimento produzido por um sujeito, pautado em conceitos e métodos de pesquisa específicos, cujo resultado final deve ser discutido numa comunidade e aceito como algo coerente por ela. E, “assim como todo cientista, o historiador escolhe e tria. Em outras palavras, analisa”. (BLOCH, 2001, p. 128).

Dessa forma, um dos elementos essenciais para a produção do conhecimento histórico são os documentos de pesquisa, utilizados como fontes para conhecer o passado. E, as fontes históricas também tem sua historicidade, ou seja, tem diferentes significados e usos sociais em tempos diversos. Entretanto, para melhor compreensão do conceito, sugerimos a definição de documento de Jacques Le Goff :

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor o futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe documento verdade. Todo documento é uma mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. [...]. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF, 2003, pp.537-538).

O documento seria, então, toda e qualquer produção humana que informa sobre o modo de vida e o lugar social de quem os produziu, além de ser produto de uma relação de poder na medida em que a sociedade escolhe o que deve ou não ser preservado. Ele não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é o resultado da sociedade que o fabricou segundo as forças que detinham o poder.

Quando um professor seleciona determinado documento para compor seu planejamento didático, apresentando-o aos alunos, é fundamental que analise em várias perspectivas e dimensões. O objetivo é fazer com que os estudantes interajam melhor com a narrativa histórica, de forma que compreendam o documento como produto de uma determinada cultura e contexto histórico.

A canção popular brasileira é um dos instrumentos para essa conscientização histórica. Mas o uso da música como documento em sala não deve ser feito de qualquer forma. A canção como documento em sala de aula significa analisar o contexto da gravação, o cancionista e o performer.

Na elaboração da canção popular como produto cultural, os cancionistas desenvolvem a tarefa de produzir o encontro entre melodia e letra, por isso são os sujeitos primeiros do processo. Pensando a canção como uma forma específica de junção entre melodia e texto, Tatit (2002) atribui ao cancionista uma especificidade:

[...] ele é o sujeito que consegue usar a melodia para convencer o público daquilo que apenas a simplicidade ou a dureza do texto escrito (ou dito) não teriam condições de fazer. E por outro lado, é capaz de usar o texto para atingir o público com significados que a abstração do som ou a complexidade da harmonia não conseguiria sozinha (TATIT, 2002, p.10).

Assim, o cancionista é definido como um malabarista: “aquele que equilibra melodia e texto por meio da grandeza do gesto oral que cria uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana” (TATIT, 2002, p.11).

Os performers são categorizados como arranjadores, instrumentistas e cantores, músicos que determinam o formato final da canção. Muitas vezes, os performers imprimem sua marca na canção de tal forma que passam a ser tratados, eles próprios como cancionistas – muitos deles nunca tendo dedicado ao ofício de compor. Especialmente os cantores, porque é em torno da sua figura que a indústria fonográfica foca, em grande medida.

Segundo Miriam Hermeto (2012, p. 53) a performance vocal e corporal do cantor tem tamanho peso, junto com o arranjo e sua execução musical, que costuma atribuir sentidos marcantes à canção popular. Tomemos como exemplo a canção “Homem com H” (1981), autoria de Antônio Barros, mas famosa na voz de Ney Matogrosso. Na letra da canção, o narrador conta que sua mãe, durante a gravidez, desejava ter um filho homem. E se apresenta, afirmando sua masculinidade, Vejamos:

Homem com H
(Antônio Barros)

"Mamãe, aqui estou/ sou homem com H/ e como sou! / nunca vi rastro de cobra/ nem couro de lobisomem/ se correr o bicho pega/ se ficar o bicho come/ porque eu sou é homem/porque eu sou é homem/menina eu sou é homem/ menina eu sou é homem!"

A performance de Ney Matogrosso, vocal e corporal, realça a ironia e o humor da canção, tornando-as marca registrada. O contraste entre letra e voz é interessante: a voz do intérprete tem um tom mais agudo do que a média masculina, o que soa dissonante do vigor com que cada verso é dito, criando uma ambiguidade.

Um outro exemplo é a utilização da canção “Tribunal de Rua” (1999), do grupo carioca “O Rappa”. A letra, inspirada em fatos reais, refere-se a uma reportagem que foi ao ar em 31 de março de 1997, no Jornal Nacional da Rede Globo, que mostra um grupo de policiais militares extorquindo dinheiro, humilhando, espancando e executando pessoas numa blitz na Favela Naval, em Diadema, na Grande São Paulo.

Tribunal de Rua
(Marcelo Yuka)

A viatura foi chegando devagar
E de repente, de repente resolveu me parar
Um dos caras saiu de lá de dentro
Já dizendo, aí compadre, você perdeu
Se eu tiver que procurar você tá fodido
Acho melhor você ir deixando esse flagrante comigo
No início eram três, depois vieram mais quatro
Agora eram sete samurais da extorsão
Vasculhando meu carro
Metendo a mão no meu bolso
Cheirando a minha mão
De geração em geração
Todos no bairro já conhecem essa lição
Eu ainda tentei argumentar
Mas tapa na cara para me desmoralizar
Tapa na cara pra mostrar quem é que manda
Pois os cavalos corredores ainda estão na banca
Nesta cruzada de noite encruzilhada
Arriscando a palavra democrata
Como um Santo Graal
Na mão errada dos homens
Carregada em devoção
De geração em geração
Todos no bairro já conhecem essa lição

O cano do fuzil,
Refletiu o lado ruim do Brasil
Nos olhos de quem quer
E quem me viu, único civil
Rodeado de soldados
Como se eu fosse o culpado
No fundo querendo estar
A margem do seu pesadelo
Estar acima do biótipo suspeito
Mesmo que seja dentro de um carro importado
Com um salário suspeito
Endossando a impunidade
À procura de respeito
(Mas nesta hora) só tem (sangue quente)
E quem tem costa quente
Pois nem sempre é inteligente
Peitar o fardado alucinado
Que te agride e ofende para te levar alguns trocados
Era só mais uma dura
Resquício da ditadura
Mostrando a mentalidade
De quem se sente autoridade
Nesse tribunal de rua”

A canção foi composta num momento em que se discute a eficiência e os abusos da Polícia Militar no Brasil. Cinco anos após a chacina no Carandiru, um novo escândalo vem à tona expondo a polícia. Marcelo Yuka, compositor da canção, nasceu no Rio de Janeiro e sempre conheceu bem a realidade das favelas. Suas canções são normalmente críticas sociais. A banda O Rappa, a qual Yuka era baterista, surgiu na comunidade do Engenho Novo no Rio de Janeiro e conheceu de perto a truculência da polícia na favela. Feito um panorama da canção, fazer a análise da letra se torna mais fácil:

A viatura foi chegando devagar
 E de repente, de repente
 Resolveu me parar
 Um dos caras saiu de lá de dentro
 Já dizendo, aí compadre, você perdeu
 Se eu tiver que procurar você tá fodido
 Acho melhor você ir deixando esse flagrante comigo
 No início eram três,
 Depois vieram mais quatro
 Agora eram sete samurais da extorsão
 Vasculhando meu carro
 Metendo a mão no meu bolso
 Cheirando a minha mão

A canção começa com a narração da cena. A letra é falada, característica do rap, criando uma sonoridade típica do ambiente da periferia.

De geração em geração
 Todos no bairro já conhecem essa lição

No refrão, fica muito claro que o autor percebe essa “blitz” policial como algo comum na comunidade e que todos já sabem como funciona.

Eu ainda tentei argumentar
 Mas tapa na cara
 para me desmoralizar
 Tapa na cara pra
 mostrar quem é que manda

Na última parte o autor reconhece que o tribunal de rua feito por policiais é um resquício do período ditatorial e mais, é algo frequente enfrentado todos os dias por moradores de áreas periféricas do país. A análise da parte instrumental da canção também é importante: o som da cuíca, instrumento afro-brasileiro mais utilizado no samba, está presente na canção desde o princípio, simulado pelo equipamento eletrônico do DJ. Exatamente por ser um instrumento de origem afro, o som simulado da cuíca na música, nos lembra quem mais sofre com as “batidas” policiais nas favelas: os negros.

Problematizar com os alunos o papel da polícia na sociedade é levantar questionamentos que, muitas vezes, permeiam a própria realidade dos estudantes. Esta canção, ainda que remeta aos resquícios da Ditadura Militar no Brasil, não é uma produção do período que iremos estudar neste material, sendo apenas um exemplo de como o professor pode contribuir na formação de uma consciência histórica na sala de aula trabalhando a canção popular brasileira da forma correta.

Conhecer o cancionista e o(s) performer(s) da canção popular brasileira leva os sujeitos do processo ensino/aprendizagem a compreender qual o sentido da canção. A utilização da canção no ensino de história, seja pelo professor ou pelo livro didático, deve estimular os alunos a buscarem este conhecimento. A canção deve ser analisada em todos os aspectos, principalmente se se quer fomentar uma consciência histórica em sala de aula.

A Ditadura Militar em Notas

A crise política durante o governo de João Goulart

Nas eleições presidenciais de 1960, PTB e PSD lançaram a candidatura do marechal da reserva Henrique Teixeira Lott. A grande novidade das eleições, porém, foi Jânio Quadros, que fez uma rápida carreira política onde foi vereador, prefeito da capital (1953-1954) e governador (1955-1959). Pela Constituição de 1946, o mandato do presidente seria de cinco anos e eleição para presidente e vice-presidente ocorreriam de forma separada, assim, João Goulart, que já era o vice-presidente de Juscelino, se candidatou novamente ao cargo de vice.

Quando Jânio Quadros renunciou, apenas sete meses após a posse, o vice-presidente João Goulart estava em visita oficial à República Popular da China, e o congresso encontrava-se esvaziado. O Congresso se reuniu em caráter de urgência e aprovou a renúncia, empossando o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli, como presidente interino.

A UDN se recusava a aceitar que o vice, herdeiro político de Vargas e simpatizante do comunismo, assumisse o controle do Estado brasileiro. Congresso, os partidários do PTB buscavam um acordo político que permitisse a volta de Jango. A solução encontrada para garantir a posse foi um projeto de implantação do parlamentarismo. No dia 07 de Setembro, Jango tornou-se presidente de uma república parlamentarista, o que limitava seus poderes. Entretanto, pouco mais de um ano depois, diante das pressões e negociações políticas, o Congresso aprovou a antecipação de um plebiscito para decidir entre o parlamentarismo e o presidencialismo. Em Janeiro de 1963, foi votado, por ampla maioria, o restabelecimento do sistema presidencialista.

Logo que o presidencialismo foi restaurado, Jango anunciou as reformas de base, um conjunto de mudanças nas áreas de educação, trabalho e habitação e no regime de propriedade da terra, que atendia às reivindicações dos movimentos populares. Políticos da oposição denunciavam o “esquerdismo” do presidente e conspiravam para a sua derrubada. Os militares se mobilizavam e arquitetavam a hipótese golpista, já ensaiada em anos anteriores. A classe média urbana, temendo uma revolução socialista no país, saía às ruas para protestar.

Em 31 de Março de 1964, tropas do Exército sediadas em Minas Gerais começaram a se deslocar para o Rio de Janeiro e receberam apoio de outras guarnições. Na madrugada de 02 de Abril, o Congresso empossou Ranieri Mazzilli como presidente provisório. Mas, de fato, quem controlava o país era uma junta militar, composta de representantes das forças armadas. Começava o regime militar no Brasil.

Nesse momento, a canção a ser sugerida é o jingle da campanha de João Goulart para a vice-presidência: “Vamos Jangar” (1960). O objetivo é chamar a atenção para duas questões: as eleições separadas para presidente e vice-presidente e o fato de que mesmo eleito democraticamente, após a renúncia de Jânio Quadros, a UDN e alguns militares de alta patente não queriam que Jango tomasse posse – pois era acusado de ser comunista e apoiador das ideias varguistas.

Vamos jangar
(Miguel Gustavo, 1960)

Na hora de votar
Eu vou jangar (eu vou jangar),
É Jango, é Jango, é o Jango Goulart
Pra vice-presidente
Nossa gente vai jangar
É Jango, é Jango, é o Jango Goulart

O cancionista Miguel Gustavo era radialista e começou compondo jingles em 1950, mas também foi um grande compositor de sambas, com a parceria de Moreira da Silva como: “o conto do pintor” (1958) e “o rei do gatilho” (1962). Entretanto, Miguel Gustavo é mais conhecido pela canção lançada para a copa de 1970, “Pra frente Brasil”, canção ufanista utilizada pelos militares na época.

Os performers são César de Alencar, Jorge Veiga, Dircinha Batista, Luiz Vieira e Altamiro Carrilho - todos cantores de sambas e marchinhas. A canção é uma marchinha e tem curta duração, característica de um jingle. As vozes são muito bem alinhadas e o encontro vocal remete a um baile de carnaval, características das marchinhas que eram muito famosas na época.

A segunda canção proposta é “Disparada” (1966), de Geraldo Vandré, com a interpretação de Jair Rodrigues. A música pode ser utilizada para remeter às reformas de Base, quando João Goulart propõe, entre outras questões, a reforma agrária. O sertanejo é muito bem representado nessa canção que também pode suscitar a discussão sobre opressores e oprimidos e o que estava em jogo naquele contexto antes do golpe militar de 1964.

Disparada
(Geraldo Vandré e Théo de Barros, 1966)

Prepare o seu coração
Prás coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão
E posso não lhe agradar
Aprendi a dizer não
Ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo
E a morte, o destino, tudo
Estava fora do lugar
E eu vivo prá consertar

Na boiada já fui boi,
Mas um dia me montei
Não por um motivo meu
Ou de quem comigo houvesse
Que qualquer querer tivesse
Porém por necessidade
Do dono de uma boiada
Cujo vaqueiro morreu

Geraldo Vandré nasceu em João Pessoa, na Paraíba e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1961. Ao frequentar a Universidade do Estado da Guanabara, conheceu Carlos Lyra e entrou no movimento estudantil, chegando a participar da UNE e do CPC. Em 1964, lançou seu primeiro LP “Geraldo Vandré” que teve boa recepção. Dois anos depois, inscreveu “Disparada” no Festival da Música Brasileira da TV Record e dividiu o primeiro lugar com “A banda” de Chico Buarque.

Jair Rodrigues cantava profissionalmente desde os anos 1950, quando participava de alguns grupos de samba e choro em São Paulo. Seu primeiro LP solo “O samba como ele é” (1964) fez muito sucesso por conta da canção “Deixa isso pra lá”, de Alberto Paz e Edson Menezes. Em 1965, acompanhado de Elis Regina, Jair Rodrigues passou a apresentar o programa “O Fino da Bossa”, da TV Record.

A canção “Disparada” trata, no geral, do êxodo rural da época, onde vários camponeses migravam para os grandes centros urbanos em busca de uma vida melhor. A saída do campo para as enormes cidades está ligada às péssimas condições do campo (ou do sertão), mas também aos violentos conflitos de terra que assolavam o país.

Na boiada já fui boi, mas um dia me montei
Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse

Esse verso traz a relação de poder que era exercida no interior do país. O oprimido que já foi “boi”, mas que cansado de exploração, resolve se “montar” e tomar as rédeas da própria situação. A canção começa com uma viola caipira “animada”, mas antes de começar a letra, o clima fica sombrio, para demonstrar que o assunto é sério. A música é uma crescente e no refrão atinge o ponto alto, como que para chamar a atenção para a mensagem da música.

POPULAR:

A MPB

Apenas a MPB fazia música de protesto? Apenas os artistas ligados à essa sigla foram perseguidos pela ditadura militar? Porque quando pensamos em resistência cultural no Brasil durante o regime militar, naturalmente lembramos da Música Popular Brasileira? A MPB foi germinada ainda na bossa-nova. Mas foi “engendrada” entre 1964 e 1968, o ápice da tradição da música popular brasileira. Logo conquistou público, crítica e reorganizou o mercado na década de 1960. A MPB articulou tradição(samba-canção) e modernidade (músicas participativas), além de alinhar os interesses comerciais e ideológicos

A MPB tinha como seu principal público as camadas médias escolarizadas e foi popularizada pela TV, formando uma base do mercado fonográfico em pleno crescimento, no espírito da modernização conservadora da ditadura militar. A sigla MPB surgiu por volta de 1965, como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse resumir a tradição da música brasileira. Dessa forma, A MPB incorporou nomes oriundos da bossa-nova (Vinícius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, dentre outros).

A aproximação da canção popular de caráter crítico, a canção engajada, obteve sucesso com o teatro, como por exemplo no show Opinião, em 1964. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, grupos de teatro como Arena, Opinião e Oficina, cooperaram com diferentes artistas (Edu Lobo, Chico Buarque, entre outros). Os maiores representantes desse gênero, na época, além dos já citados, eram Geraldo Vandré, Elis Regina e Jair Rodrigues.

Os festivais tiveram extrema importância na construção da MPB. Significaram o primeiro contato de muitos compositores e intérpretes com o público e ajudaram a consolidar a sigla enquanto uma música participativa, de protesto. Com o aumento da repressão a partir de 1968, os festivais entraram em declínio e os intérpretes e compositores ligados à MPB passaram a atuar sob a “sombra” dos censores.

Um outro ponto importante para se pensar a institucionalização da MPB é a “patrulha ideológica” que ocorria com alguns artistas brasileiros durante os anos de 1970. Nesse contexto, a abertura política promovida pelos militares possibilitou que os debates no campo cultural voltassem a se acirrar. Dessa forma, alguns artistas declararam-se pressionados a abordar questões sociais em sua obra. Assim, aos poucos a sigla MPB foi remetendo à “boa música” e música de protesto, como se fosse a única produção do período perseguida pelos militares.*

*Para ler mais sobre a MPB ver: NAPOLITANO, Marcos. História e Música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autentica, 2005.

Aconteceu na canção popular: o grammy da Bossa Nova em 1965

Originalmente gravada em 1962, a canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, ganhou em uma versão em inglês ("The Girl From Ipanema") e ganhou o Grammy de "música do ano", desbancando "I wanna hold you hands", dos Beatles. O álbum "Getz/Gilberto", parceria de João Gilberto e Tom Jobim com o músico norte-americano Stan Getz, ganhou o prêmio de "melhor álbum", na mesma premiação. Era o auge da Bossa Nova, agora, admirada no mundo todo.



Capa do álbum "Getz/Gilberto", lançado em 1965

"Getz/Gilberto"(1965) é considerado o álbum que popularizou a bossa nova no mundo inteiro. Além de João Gilberto e Stan Getz, a obra ainda conta com Tom Jobim ao piano, Milton Banana, o pai da batida da bossa nova na bateria e Sebastião neto nos baixos. Astrud Gilberto, que nunca havia cantado profissionalmente, empresta sua voz em "Girl of the Ipanema" e "Corcovado".



Da esquerda para a direita: Astrud Gilberto, Creed Taylor, o idealizador do projeto; e Monica Getz, recebendo os prêmios da noite.



Contra-cap do álbum "Stan/Getz" (1965). Da esquerda para a direita: João Gilberto, Tom Jobim e Stan Getz. Foto:David Drew Zingg

O Golpe Militar

As manifestações contra o governo de João Goulart cresciam a cada dia, seja de uma parte da sociedade civil, ou do próprio Congresso. O alto escalão do Exército e vários governadores se insurgiram contra Jango e deram o golpe que o derrubou em março de 1964, pondo fim à democracia no país, instaurando a ditadura.

Inicialmente, membros de alguns setores das Forças Armadas repudiaram a ideia de abandonar os quartéis para exercer uma função na política. Eram denominados de “legalistas”, que já haviam atuado contra tentativas golpistas em 1954 (crise do governo Vargas), 1955 (posse de JK) e 1961 (renúncia de Jânio Quadros e posse de Jango). Nas três oportunidades, os “legalistas” conseguiram desarticular os grupos golpistas.

Do outro lado, havia o grupo composto por ideólogos que atuavam na Escola Superior de Guerra (ESG) e consideravam a possibilidade de ampliar o poder dos militares no Brasil sem a necessidade de comandar o governo e a chamada “linha dura”, que reunia os comandantes de tropa, poucos dispostos à teorização e ao debate político, mas muito influentes nos quartéis.

Nos últimos meses do governo Jango, os “legalistas” aderiram ao golpe, alegando quebra de hierarquia pelo presidente da República: em mais de uma ocasião, João Goulart manifestou publicamente seu apoio a reivindicações a marinheiros e soldados, desrespeitando a rígida hierarquia militar. Entretanto, o que unificou os comandos dos militares foi o anticomunismo. Embora Jango não fosse adepto de uma ideologia de esquerda radical, sua aproximação com os movimentos sociais, no contexto da Guerra Fria era vista como sinal de alinhamento com o regime soviético.

A utilização da canção “Assim assado” (1973) do grupo Secos e Molhados é interessante nesse contexto. A música retrata uma abordagem do “guarda belo” num “velho de terno” e sinaliza o período truculento que o país estava vivendo. O uso dessa canção pode chamar a atenção do aluno para o que realmente significou o golpe de 1964: além da violência dos militares, uma vitória do capitalismo sobre o comunismo.

Assim Assado
(João Ricardo, 1973)

São duas horas da madrugada de um dia assim
Um velho anda de terno velho
assim, assim
Quando aparece o guarda belo
Quando aparece o guarda belo
É posto em cena fazendo cena
Um treco assim
Bem apontado nariz chato
assim, assim
Quando aparece a cor do velho
Quando aparece a cor do velho

Mas guarda belo não acredita na cor assim
Ele decide o terno velho
assim, assim
Porque ele quer o velho assado
Porque ele quer o velho assado
Mas mesmo assim o velho morre
assim, assim
E o guarda belo é o herói
assim, assado
Por que é preciso ser assim assado
Por que é preciso ser assim assado

A letra, especificamente, trata da abordagem comum de policiais a “suspeitos” do regime, ou apenas pessoas que vagavam nas ruas de madrugada. O regime é representado pelo “Guarda Belo” e os “inimigos” dos militares pelo “velho de terno”. O autoritarismo está implícito no guarda que não aceita a cor do terno “porque ele quer o velho assado”. A melodia agressiva da guitarra é um contraponto à voz suave de Ney Matogrosso. O “guarda belo” também

O grupo Secos e Molhados foi fundado em 1971, na cidade de São Paulo, e era formado por Ney Matogrosso, João Ricardo (cancionista da música sugerida) e Gerson Conrad. O álbum de estreia, “Secos & Molhados” (1973), vendeu incríveis 700 mil cópias e em 1974 fizeram uma apresentação antológica no Maracanãzinho para 25 mil pessoas. A banda não se resumia ao som, mas também à imagem: as cores e a beleza através das roupas e maquiagem dos integrantes, aliadas aos arranjos que misturavam as danças, rock psicodélico e canções do folclore português, conquistaram o país.

Afinando a canção popular: o rock brasileiro dos anos de 1970

É sistemático que, enquanto contestação ao regime, a memória dê conta, no que diz respeito à canção, apenas da Música de Protesto e do Tropicalismo. Já mostramos que esses não foram os únicos gêneros que fizeram música participante, mas um gênero parece mais esquecido ainda: o rock brasileiro.

Apesar de ter origem nos anos de 1950, o rock brasileiro durante a Ditadura Militar sedimentou-se enquanto gênero e atingiu uma maturidade temática, estética e na própria produção. Os anos de 1970 viram emergir várias banda influenciadas pelo rock progressivo: Os Mutantes, Secos e Molhados, O Terço, Som Imaginário, A Cor do Som e bandas com um rock mais clássico e agressivo (Rolling Stones) como Casa das Máquinas, Joelho de Porco e Made in Brazil, sem falar em Raul Seixas. Os Novos Baianos, apesar de sempre serem ligados à MPB, era um grupo originalmente de rock.

Todas essas bandas/ artistas sofreram a repressão do período, tendo inclusive alguns que foram presos, seja pelo visual “transgressor”, seja pelo uso de drogas ou mesmo pela música contestadora. O caso da banda “Made in Brazil” é um exemplo. O grupo ainda provocou os militares quando tentou lançar o disco “Massacre”, de 1977. Para além do título do álbum, no mínimo “curioso”, a banda queria montar um tanque de guerra fictício no palco da turnê. O álbum e o espetáculo foram censurados e os integrantes da banda foram presos.

Raul Seixas também fez música de protesto e se utilizava de metáforas para passar na censura, “Mosca na Sopa” (1974) é um bom exemplo:

Mosca na Sopa
(Raul Seixas, 1973)

Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar
Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar

Eu sou a mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar
Eu sou a mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar

E não adianta vir me dedetizar
Pois nem o DDT pode assim me exterminar
Porque 'cê' mata uma e vem outra em meu lugar

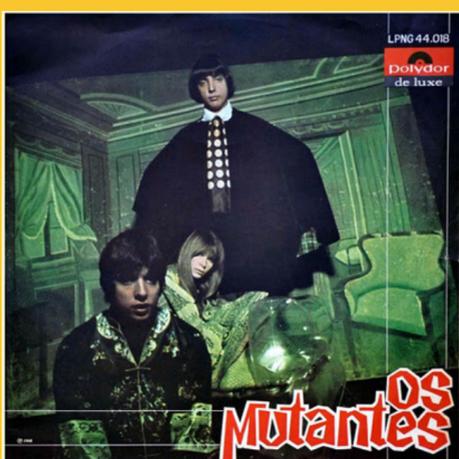
Raul Seixas, no seu primeiro álbum já se coloca enquanto alguém que veio para incomodar e isso fica claro quando o compositor se identifica como uma mosca na sopa. O DDT é uma clara alusão às siglas dos órgãos de informação do governo como o DOI (Destacamento de Operação Interna), CODI (Centro de Operação e Defesa Interna) e o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), este último criado em 1929 e utilizado durante os anos 1970 pelos militares.

Fã de Elvis Presley e Luiz Gonzaga, Raul sempre aliou na sua música o rock e ritmos regionais e em “Mosca na Sopa” não é diferente. A música começa com a voz do cantor ressoando sem linhas instrumentais e após a entrada da percussão, percebemos o ritmo afro-brasileiro próximo à capoeira e a cantigas entoadas nos terreiros de candomblé. No meio da canção tem uma quebra que desemboca num rock n roll, exatamente na parte do “DDT”, denotando maior agressividade.

O rock brasileiro que se consolida nos anos de 1970 também fez música de protesto e sofreu a perseguição dos censores. Mas pelo fato dos artistas portarem um estereótipo "marginal", poucas vezes a memória coletiva lembra da luta desses "roqueiros" contra o Regime Militar.

A seguir, algumas capas dos grandes álbuns do rock brasileiro dos anos de 1970:

Os Mutantes (1968)



O álbum de estréia do grupo paulista foi lançado em junho de 1968. Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias inovaram ao misturar elementos da música brasileira com o rock psicodélico e experimental. Esse trabalho é considerado um dos melhores álbuns da música brasileira.

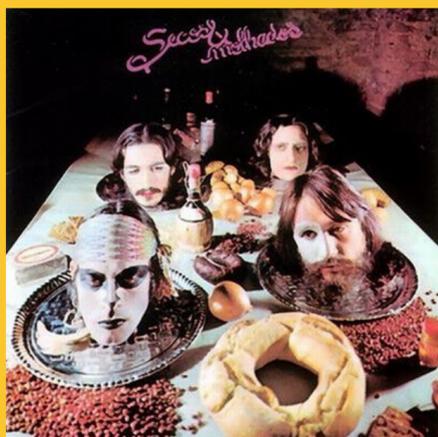
Raul Seixas Krig-ha, bandolo! (1973)



Raul Seixas já havia gravado três LP's, mas foi com "Krig-ha,bandalo!" que o roqueiro baiano mostrou a sua identidade musical que conhecemos. A união do baião com o rock colocou Raul no panteão dos grandes artistas da música brasileira.

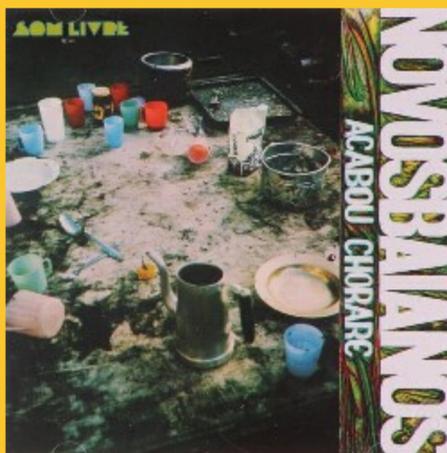
Secos e Molhados (1973)

O grupo liderado por Ney Matogrosso tem um dos melhores álbuns de estreia da música brasileira.



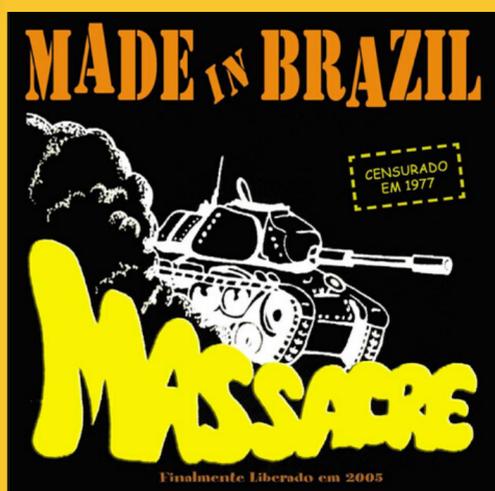
Novos Baianos "Acabou Chorar" (1972)

Muitas vezes vinculado à MPB, os grupo Novos Baianos é uma banda de rock. O álbum clássico de 1972 é permeado de violões bossa-novistas, mas é principalmente composto por solos de guitarra e andamentos rápidos, típicos de bandas de rock.



Made In Brazil "Massacre" (2005)

Censurado em 1977, o álbum massacre só foi lançado 28 anos depois. Os motivos da censura? As letras remetiam à tortura de presos políticos e uso de drogas, mas a capa fala por si só.



Castello Branco: a primeira fase do regime militar

Com a tomada do Estado em 31 de Março de 1964, os militares iniciaram a Ditadura Militar. Em 9 de Abril, a Junta Militar expediu o primeiro Ato Institucional (AI-1), lei emitida pelo Poder Executivo que não dependia de análise e aprovação do Congresso Nacional. Esse primeiro Ato Institucional ampliava os poderes do presidente e fortalecia o Poder Executivo. O chefe do Poder Executivo podia alterar a Constituição, suspender direitos políticos e cassar mandatos. Além disso, o AI-1 determinava eleição imediata de um presidente da República pelo Congresso Nacional. Dias depois, o general Humberto de Alencar Castello Branco foi eleito presidente.

O governo de Castello Branco jogou uma “água fria” em quem achava que os militares devolveriam o poder aos civis. Ainda em 1964, por meio de emenda constitucional os militares adiaram as eleições para o ano seguinte. Diversos líderes políticos civis que haviam apoiado o golpe e pretendiam se candidatar à presidência em 1965 passaram a criticar os militares.

A resposta do governo às críticas dos ex-aliados veio em outubro de 1965, por meio do Ato Institucional nº 2, que estabelecia eleições indiretas para presidente da República, alterava a composição do Supremo Tribunal Federal e extinguiu os partidos políticos. Para substituir os antigos partidos foram criados dois: Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). No bipartidarismo imposto pelo AI-2, a Arena aglutinava os apoiadores do governo e o MDB reunia os políticos de oposição. Após os Atos Institucionais nº 3 (tornava indireta as eleições para governador e vice e suspendia as eleições para prefeitos nas capitais) e nº 4 (fortalecia o Poder Executivo), o espaço para a sociedade participar da política ficou ainda mais reduzido.

Sugerimos utilização da música “Acender as velas” (1964), do sambista Zé Kéti e interpretado por Nara Leão. Na primeira fase do regime militar, ficou muito claro o desinteresse em devolver o poder aos civis. A implantação do bipartidarismo e o começo da repressão à arte acenaram para a verdadeira face do governo fardado. A canção, um samba despretensioso, denuncia o esquecimento da favela pelos políticos.

José Flores de Jesus, o Zé Kéti, começou a deslanchar na carreira nos ano de 1940, quando compôs "A voz do morro", gravada por Jorge Goulart e fez parte da trilha sonora do filme "Rio 40 graus". Ao participar do espetáculo "Opinião", em 1964, aumentou ainda mais sua popularidade.

Acender as Velas
(Zé Kéti, 1964)

Acender as velas Já é profissão
Quando não tem samba
Tem desilusão
Acender as velas Já é profissão
Quando não tem samba
Tem desilusão
Desilusão
Desilusão
Desilusão
É mais um coração
Que deixa de bater
Um anjo vai pro céu
Deus me perdoe
Mas vou dizer
O doutor chegou tarde demais
Porque no morro
Não tem automóvel pra subir
Não tem telefone pra chamar
E não tem beleza pra se ver
E a gente morre sem querer morrer

Se Liga!

O professor pode fazer uma relação com o tempo presente e debater com os alunos a situação da favela hoje e se a canção ainda faz sentido, mesmo escrita tempos atrás.

AI-5: a dura face da Ditadura Militar no Brasil

A decretação da Lei de Segurança Nacional, de 1967, confirmou o caráter autoritário do regime ao autorizar a repressão a toda manifestação considerada ameaça ao governo ou à estabilidade nacional. Operários e camponeses, entidades estudantis, intelectuais e jornalistas passaram a ser perseguidos e até presos.

Arthur Costa e Silva, ligado à “linha dura” do regime, assumiu a presidência em 1967. Em seu governo, a repressão assumiu a forma mais clara, com o decreto de 13 de dezembro de 1968, do Ato Institucional nº 5. Por meio do AI-5, os militares fecharam o Congresso Nacional, suspenderam todos os direitos civis e constitucionais, como garantia de Habeas Corpus nos casos de crimes políticos, e proibiram manifestações de natureza política. Com o AI-5, a ditadura mostrou seu lado mais sombrio, intensificando as perseguições aos críticos do regime, a restrição ao funcionamento de organizações civis e a censura à imprensa, à cultura e às artes.

Dito isto, o manual sugere a utilização da canção “É proibido proibir” (1968), de Caetano Veloso. A intenção é pensar o Ato Institucional nº 5 a partir da música, que foi lançada no ano do decreto, e problematizar o autoritarismo contido no AI-5.

É Proibido Proibir
(Caetano Veloso,
1968)

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
Estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta
Há o porteiro, sim...
E eu digo não
E eu digo não ao não
Eu digo:
É! -- proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...

Me dê um beijo, meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes, as estátuas
As vidraças, louças, livros, sim...
E eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo:
É! -- proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...
É proibido proibir...

Caí no areal na hora adversa que
Deus concede aos seus
Para o intervalo em que esteja a
alma imersa em sonhos
Que são Deus.
Que importa o areal, a morte, a
desventura, se com Deus
Me guardei
É o que me sonhei, que eterno dura
É esse que regressarei.

É interessante pensar que essa letra de Caetano Veloso é mais uma crítica aos padrões estéticos estabelecidos pelos críticos da época à canção popular, do que uma resposta aos militares. Cansado dos “patrulhadores ideológicos” da época, Caetano canta que na música, tudo é permitido e nada é proibido. Pode usar guitarra elétrica, pode fazer música de protesto e pode não fazer também, pode cantar baião e rock também: tudo é arte. Entretanto, lançada no ano do AI-5, trabalhar essa música em sala de aula pode dar uma dimensão dupla ao aluno: o proibir e o resistir.

A canção tem o ritmo de uma marcha, mas com elementos do rock: baixo e guitarras complementando o andamento da música. A performance de Caetano Veloso deixa a canção com um tom de discurso e, assim como a música vai crescendo até o refrão/manifesto: “É proibido proibir!”.

Afinando a canção popular: o Tropicalismo

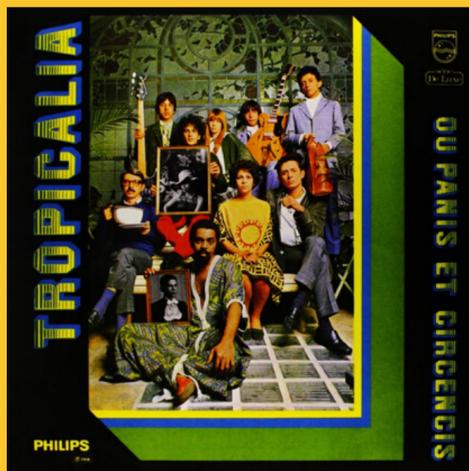
O Tropicalismo é, provavelmente, o tema mais estudado da música brasileira. Sobre ele, há poucos consensos, a não ser o fato de que produziu um novo e significativo corte no fazer da canção popular brasileira, mesmo que, enquanto movimento, tenha tido uma duração muito curta.

Tropicália ou Panis et circenses (1968). Esse é o nome do disco que revolucionou a música brasileira e influencia até hoje quem faz, produz e pensa música no Brasil. O grupo dos tropicalistas era composto por Gilberto Gil Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, Os Mutantes (grupo de rock formado por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias) e o maestro Rogério Duprat.

O saldo do movimento tropicalista foi ambíguo: por um lado ele incorporou outros estilos, materiais sonoros e procedimentos de composição que a MPB nacionalista e engajada dos festivais qualificava como “alienação”. Por outro iniciou um movimento de aproximação aos tratamentos técnicos ligados ao pop anglo-americano e à uma atitude de vanguarda.

Em termos musicais, os tropicalistas tiveram uma produção incomum para o contexto, por isso chocaram boa parte do público e da crítica com suas canções. Inovaram em termos de gênero, utilizando o rock e o samba canção; em termos de timbres, com a guitarra elétrica e sintetizadores; temas, como o romantismo, o consumo e a sexualidade; e em performances, nos aspectos vocais, corporais e instrumentais.

A repressão do regime militar, após o AI-5, que recaiu sobre tropicalistas e emepistas acabou criando uma espécie de “frente ampla” musical, numa união para a resistência cultural à ditadura. Quando Gilberto Gil e Caetano se exilaram, assim como Geraldo Vandré e Chico Buarque, a crítica especializada lembrou que o inimigo mais importante era a repressão do regime. Nesse contexto, Caetano e Gil foram incorporados à MPB e hoje é quase impossível, pela memória oficial, não associá-los a este grupo.*



Tropicália
ou
Panis et Circenses
(1968)

Capa do álbum de 1968. Da esquerda para a direita: Torquato Neto, Os mutantes, Caetano Veloso segurando uma foto de Nara Leão, Rogério Duprat, Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé.

*Para ler mais sobre o Tropicalismo ver: FAVARETTO, Celso F. Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós Editora, 1978.

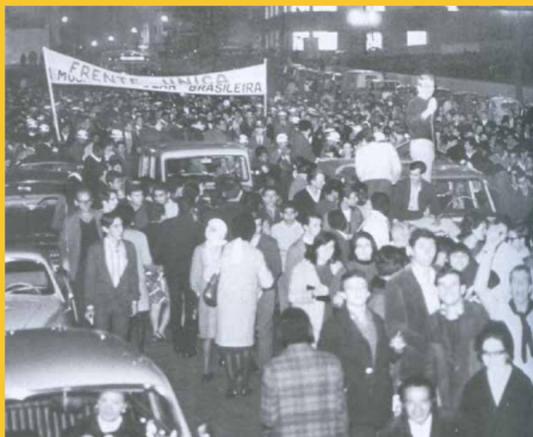
Aconteceu na canção popular: a passeata contra a guitarra elétrica em 1967

A guitarra, na época, simbolizava a invasão da cultural estrangeira no Brasil, o que os críticos e músicos defensores de uma típica música popular brasileira abominavam. Essa resistência era tanta que em 17 de julho de 1967 aconteceu a famosa "passeata contra a guitarra elétrica" em São Paulo. Foi encabeçada por membros da então MPB, Elis Regina, Edu Lobo e Geraldo Vandré.

Com o slogan "defender o que é nosso", a marcha aconteceu no dia 17 de julho de 1967, em São Paulo, com saída do Largo São Francisco e chegada no Teatro Paramount, na avenida Brigadeiro Luís Antonio, onde ocorreria o programa Frente Ampla da MPB.

Os principais "inimigos" dessa Frente Ampla da MPB, que defendia uma música "puramente brasileira", era a Jovem Guarda, tida como alienada e americanizada. No mesmo ano da passeata, ocorreu o III Festival da TV Record, onde Caetano Veloso e Gilberto Gil se apresentaram ao lado da banda paulista "Os Mutantes" dando o início ao Tropicalismo e acirrando os debates sobre o uso das guitarras na música brasileira.

O curioso é que Gilberto Gil também estava no protesto, sendo que no mesmo ano defendia o uso das guitarras no festival da TV Record. Em entrevista concedida posteriormente, Gil disse que estava na passeata por causa da grande amiga Elis Regina e que não acreditava na reivindicação.



Milhares de pessoas na avenida Paulista protestando contra a guitarra elétrica.



Da esquerda pra direita: Jair Rodrigues, Elis Regina, Gilberto Gil e Edu Lobo.



Gilberto Gil e Os mutantes defendendo a canção "Domingo no parque" no III Festival da TV Record em 1967.

Resistência e Repressão

A imposição do AI-5 e o fechamento do Congresso restringiram ainda mais as contestações públicas ao regime militar. As passeatas de estudantes pela liberdade, violentamente reprimidas pelas tropas policiais diminuíram, e parte da oposição passou a atuar na clandestinidade.

Com o fechamento de canais institucionais, alguns setores da esquerda optaram pela luta armada e organizaram movimentos de guerrilha urbana e rural. As experiências guerrilheiras ocorridas na América Latina, principalmente com a Revolução Cubana, serviam de modelo para a luta armada no Brasil. Os movimentos armados ocorridos no Brasil, porém, tinham pouco apoio da população (boa parte dela os desconhecia), e os militantes enfrentavam dificuldades para agir em um país de dimensões continentais.

A luta armada se deu em vários grupos e foi atingida pela repressão violenta dos órgãos de segurança, como o Departamento de Ordem Política e Social (Dops), organizado em todos os estados desde antes do golpe militar, e a Operação Bandeirantes (Oban), centro de informações e investigações do Exército, criada em 1969. A Oban recebeu apoio financeiro de empresários brasileiros e estrangeiro para combater a guerrilha, sendo responsável pela prisão, tortura e morte de adversários do regime.

Para trabalhar a repressão em cima dos artistas da época, o material irá sugerir duas canções: “Pare de Tomar a Pílula” (1973), de Odair José; e “Tortura de Amor” (1962), de Waldick Soriano. O objetivo é analisar canções que desobedeceram o Regime Militar e foram censuradas, saindo do senso comum que, nesses casos, sempre remetem à MPB.

Tortura de Amor
(Waldick Soriano, 1962)

Hoje que a noite está calma
E que minh'alma esperava por ti
Apareceste afinal
Torturando este ser que te adora
Volta fica comigo
Só mais uma noite
Quero viver junto a ti
Volta meu amor
Fica comigo não me desprezes
A noite é nossa
E o meu amor pertence a ti
Hoje eu quero paz
Quero ternura em nossas vidas
Quero viver por toda vida
Pensando em ti

Aparentemente, a canção é uma simples canção de amor. Não para os militares. Só o fato do título conter a palavra “tortura”, foi o suficiente para a música ser censurada.

Odair José, no ano de 1973, lançou a canção “Uma vida só (Pare de tomar a pílula). Entretanto, na ocasião, o governo estava empenhado numa campanha de controle de natalidade, onde foram inaugurados vários postos de distribuição de pílulas no Brasil inteiro. Exatamente no auge da campanha, a música citada ocupava o primeiro lugar das paradas nas rádios. A censura logo a vetou.

Uma Vida Só (Pare de Tomar A Pílula)
(Odair José, 1973)

Nossa vida é uma vida só
E nada mais
Nossos dias vão passando
E você sempre deixando
Tudo pra depois
Todo dia a gente ama
Mais você não quer deixar nascer
O fruto desse amor
Não entende que é preciso
Ter alguém em nossa vida
Seja como for

Você diz que me adora
Que tudo nessa vida sou eu
Então eu quero ver você
Esperando um filho meu

Pare de tomar a pílula
Porque ela não deixa o nosso filho nascer

Os setores mais conservadores da sociedade acusavam Odair José de atentar contra a tradição, os bons costumes e a família brasileira. Após o acontecido, Odair José deixou o país e partiu para uma temporada em Londres. “Pare de tomar a pílula” permaneceu proibida durante os governos dos generais Médici e Geisel, sendo liberada apenas em 1979, quando o presidente assinou um decreto oficializando a “anistia” de todas as músicas que estavam vetadas pela Censura Federal.

Nascido em Goiás, Odair José teve muita influência da música caipira americana e já cantava desde os 17 anos. No final dos anos de 1960, o artista goiano começou a escutar muito rock psicodélico e isso, de certa forma “respinga” nas suas canções até hoje. Apesar de lançar seu primeiro álbum em 1970, o sucesso só veio dois anos depois com “Eu vou tirar você desse lugar” (1972). Odair foi um dos artistas mais censurados pelos militares, principalmente, porque, além das canções de amor, também escrevia sobre sexo e drogas.



Odair José em 1974.
Foto: O Globo



Waldick Soriano em 1972
Foto: O Globo

Afinando a canção popular: a geração cafona.

Odair José e Waldick Soriano fazem parte do gênero chamado de “música cafona”, que tornou-se “invisível” para os críticos e estudiosos da música popular durante muito tempo. Nos anos 1970, Odair, Waldick e Nelson Ned, assim como Roberto Carlos, eram os artistas que mais vendiam discos no Brasil e isso não pode ser ignorado. Estes artistas vieram de classes mais baixas, sem muito estudo e ainda assim incomodavam o regime militar da sua forma. Além disso, traziam temas nunca antes abordados na música brasileira, como pessoas com deficiência: “Cadeira de Rodas” (1975)[1], do Fernando Mendes, ou “Tamanho não é documento” (1972)[2], de Nelson Ned.

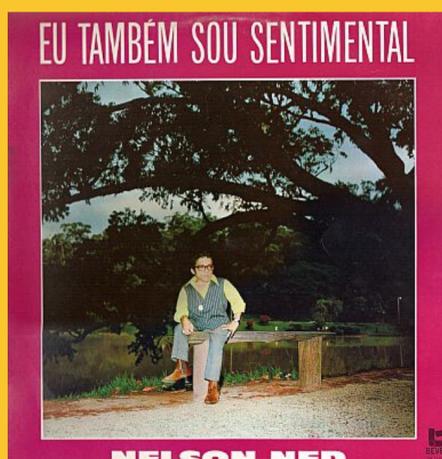
O rótulo de “cantor das empregadas” para Odair José, marca a imagem dessa geração de artistas românticos, que era bastante ouvida por, não apenas por empregadas domésticas, mas por padeiros, porteiros, caminhoneiros, enfim, pela maioria da população brasileira. Entretanto, isso se deve mais ainda à Odair, pois o mesmo gravou “Deixa essa vergonha de lado” (1973):

“Deixa essa vergonha de lado/ pois nada disso tem valor/ por você ser uma simples empregada/ não vai modificar o meu amor”.

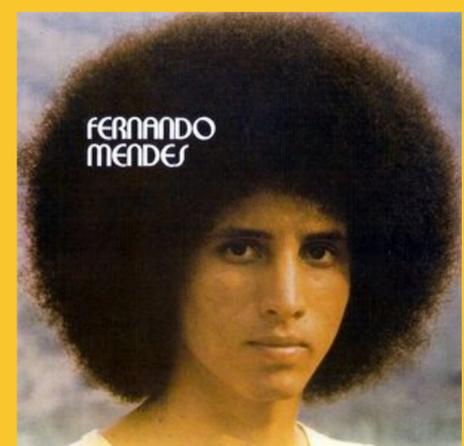
A canção vai além da mera descrição de um dilema amoroso dos personagens, pois na segunda estrofe, o autor remete a uma das características cruéis da sociedade brasileira:

“Eu sei que o seu quarto fica lá no fundo/ e se você pudesse fugia desse mundo/ e nunca mais voltava”.

Marca das habitações das famílias de classe média do país, o cômodo reservado às empregadas, assim como a segregação dos trabalhadores dos “serviços gerais” que são obrigados a frequentarem as chamadas “área de serviço” e elevador de serviço” - denotam o alto grau de autoritarismo da nossa sociedade.*



Nelson Ned
"Eu também sou sentimental"
1970



Fernando Mendes
1974

*Para ler mais sobre a "geração cafona" ver: ARAÚJO, Paulo César de. Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

O Governo Médici

Em agosto de 1969, Costa e Silva afastou-se da presidência por problemas de saúde, e uma junta Militar assumiu o poder. Em outubro do mesmo ano, o general Emílio Garrastazu Médici foi eleito presidente pelo Congresso Nacional. Seu governo foi marcado pelo acelerado crescimento da economia brasileira, conhecido como “milagre econômico”, pela realização de grandes obras públicas e pelo recrudescimento da repressão política.

O país passava por uma fase de recuperação econômica desde o início do regime militar. A centralização política conquistou amplo apoio de empresários que viam o regime como uma alternativa segura à onda de greves do governo João Goulart e à ameaça comunista. A entrada maciça de capital estrangeiro também impulsionou a economia brasileira. Ao mesmo tempo, o aumento da população urbana garantia mão de obra farta e de baixo custo para a expansão industrial nos grandes centros econômicos do país.

Entretanto, nem todos os brasileiros eram beneficiados pelo “milagre”. A classe média urbana ampliou seu poder de compra, mas a estagnação salarial penalizava as camadas populares. A censura e a repressão dificultavam os protestos contra a política de arrocho salarial do governo e contribuíram para implantar uma ordem fortemente disciplinada no mundo do trabalho. A concentração de renda e recursos na região Sudeste reforçava as disparidades regionais e os investimentos em educação e saúde estavam muito abaixo dos padrões de desenvolvimentos apontados pelos indicadores econômicos.

Sob o aspecto do “milagre econômico”, o Regime Militar tentava esconder as inúmeras prisões, desaparecimentos e mortes que aconteciam. A música “Ouro de tolo” (1973), do cantor baiano Raul Seixas, trata de um suposto “dever de felicidade” que o autor não encontra, mesmo no “auge econômico” do país.

Ouro de Tolo
(Raul Seixas, 1973)

Eu devia estar contente porque eu tenho um emprego
Sou o dito cidadão respeitável
E ganho quatro mil cruzeiros por mês
Eu devia agradecer ao Senhor
Por ter tido sucesso na vida como artista
Eu devia estar feliz
Porque consegui comprar um Corcel 73
Eu devia estar alegre e satisfeito
Por morar em Ipanema
Depois de ter passado fome por dois anos
Aqui na cidade maravilhosa
Ah eu devia estar sorrindo e orgulhoso
Por ter finalmente vencido na vida
Mas eu acho isso uma grande piada
E um tanto quanto perigosa
Eu devia estar contente
Por ter conseguido tudo o que eu quis
Mas confesso, abestalhado
Que eu estou decepcionado
Por que foi tão fácil conseguir
E agora eu me pergunto "e daí?"
Eu tenho uma porção de coisas
grandes pra conquistar
E eu não posso ficar aí parado

Eu devia estar feliz pelo Senhor
Ter me concedido o domingo
Pra ir com a família no jardim
zoológico dar pipocas aos macacos
Ah, mas que sujeito chato sou eu
que não acha nada engraçado
Macaco, praia, carro, jornal,
tobogã, eu acho tudo isso um saco
É você olhar no espelho
E se sentir um grandessíssimo idiota
Saber que é humano, ridículo, limitado
E que só usa 10% de sua cabeça animal
E você ainda acredita que é um
doutor, padre ou policial
Que está contribuindo com sua parte
Para nosso belo quadro social
Eu é que não me sento
No trono de um apartamento
Com a boca escancarada
Cheia de dentes
Esperando a morte chegar
Porque longe das cercas
Embandeiradas que separam quintais
No cume calmo do meu olho que vê
Assenta a sombra sonora
De um disco voador

A música provoca pela dicotomia entre ter bens materiais e estar completamente insatisfeito. As “cercas embandeiradas que separam quintais” denotam a insatisfação do compositor, que também provoca ao dizer que deveria estar satisfeito “pelo nosso quadro social”. Ora, o “milagre” se deu às custas do achatamento de salários e da proibição de greves. No campo, a situação também era grave e o auge econômico só aconteceu para uma parcela mínima da população. A canção se mostra uma boa opção para fazer essa reflexão com os alunos.

Que nota é essa?

"Eu não sou cachorro, não."

O bolero “Eu não sou cachorro, não” (1972), de Waldick Soriano, pode ser apenas mais uma daquelas ingênuas canções “dor-de-cotovelo” que também frequentavam o ambiente do gênero “cafona”, mas e se verificarmos o contexto que a música foi lançada? Numa sociedade autoritária e com diversos segmentos sociais como empregadas domésticas, porteiros, pedreiros, garçons e imigrantes nordestinos a canção de Waldick não pode significar mais do que uma queixa amorosa?

Eu não sou cachorro, não
(Waldick Soriano, 1972)

Eu não sou cachorro, não/ pra viver tão humilhado
Eu não sou cachorro, não/ para ser tão desprezado
Tu não sabes compreender/ quem te ama, quem te adora
Tu só sabes maltratar-me/ e por isso eu vou embora.
A pior coisa do mundo/ é amar sendo enganado
Quem despreza um grande amor
Não merece ser feliz, / Nem tampouco ser amado
Tu devias compreender/ que por ti, tenho paixão
Pelo nosso amor/ pelo amor de Deus
Eu não sou cachorro, não

No cenário de “milagre econômico”, onde a classe média consumia e as classes populares sofriam com a diminuição dos direitos trabalhistas e do salário, a canção toma um outro significado. O próprio compositor afirmou na época: “O povo ainda não conhece a letra desse bolero, porque o sucesso dele não é o conteúdo das outras estrofes; é só o refrão, que no fundo, é uma forma de protesto: ‘você está pensando que eu sou o quê?’”

O Ufanismo do Período

Durante o regime militar, slogans nacionalistas foram amplamente difundidos. Alguns celebravam o crescimento nacional, como: “este é um país que vai pra frente” e “ninguém segura este país”. Outros propunham, de forma sutil, mas direta, excluir quem discordasse da condução política do país, como o “Brasil: ame ou deixe-o”.

A conquista brasileira da Copa do Mundo de Futebol em 1970, foi igualmente explorada pela propaganda governamental para mostrar que o país caminhava para se tornar uma potência. O rádio difundia diversas músicas e lemas, e a televisão mostrava obras públicas em andamento, projetando a imagem de um país gigante.

Para essa temática, o manual irá sugerir a utilização da canção “País Tropical” (1969) de Jorge Ben, com o performer Wilson Simonal.

País Tropical
Jorge Ben, 1969

Moro!
Num País Tropical
Abençoado por Deus
E bonito por natureza
(Mas que beleza!)
Em fevereiro (Em fevereiro!)
Tem carnaval (Tem carnaval!)
Eu tenho um fusca e um violão
Sou Flamengo, tenho uma nêga
Chamada Tereza...

Sambaby, Sambaby
Sou um menino
De mentalidade mediana
(Pois é!)
Mas assim mesmo feliz da vida
Pois eu não devo nada a ninguém
(Pois é!)
Pois eu sou feliz
Muito feliz, comigo mesmo...

Jorge Ben nasceu no Rio de Janeiro e alcançou o estrelato em 1963, com o LP “Samba esquema novo”. O álbum continha clássicos como “Chove Chuva”, “Por causa de você menina” e, principalmente, “Mas que nada”, canção de sucesso internacional. O artista carioca inventou uma nova forma de tocar violão e misturou vários elementos africanos na sua música, sendo eternizado por Tim Maia como o “síndico da música popular brasileira”.

As letras de Jorge Ben sempre foram recheadas de bom humor, sátiras e até referências místicas, mas nunca fez canções de protesto. Mesmo assim, é facilmente identificado como um artista ligado à MPB. A canção “País Tropical”, tem um apego ufanista, seja no “país abençoado por Deus”, ou “bonito por natureza”. Melodicamente, a música é um samba/rock – métrica de samba, mas o violão do rock “jovem guarda”.

Afinando a Canção Popular: a pilantragem.

Outra proposta estética diferente da MPB, da Jovem guarda e da música “cafona”, ainda nesse contexto de legitimidade da MPB no campo artístico, foi a pilantragem. Idealizada por Wilson Simonal e Carlos Imperial, a Pilantragem propunha a fusão de sonoridades estrangeiras (jazz, soul e ritmos latinos) com as brasileiras, propondo modernizar a música popular.

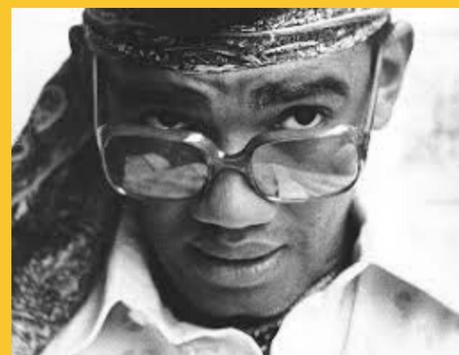
Criando vários sucessos, entre eles, “Mamãe Passou açúcar em mim” (Carlos Imperial e Eduardo Araújo, 1966), ou reinterpretando antigos sucessos com uma nova roupagem, o projeto puramente comercial, valorizava a espontaneidade e a incorporação das novidades da época, tendo como principal público as massas.

Os pilares desse movimento eram o oposto do que a canção engajada propunha, não apenas pelo apelo ao consumo, mas porque sua figura central era o pilantra, um tipo popular abominado por aqueles que defendiam o eixo do projeto nacional-popular, onde o povo trabalhador e honrado era a base da nação.

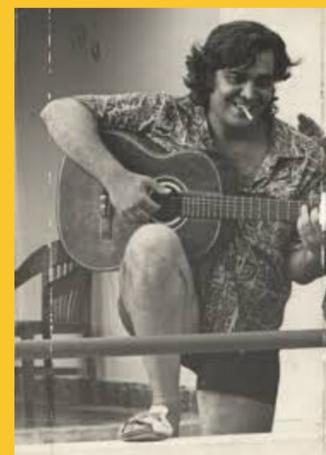
Mamãe passou açúcar em mim
(Carlos Imperial, 1966)

Lá Lá Lá Lá Lalalalalá!
Eu sei que tenho/ muitas garotas
Todas gamadinhas por mim
E todo dia/ é uma agonia
Não posso mais andar na rua
É o fim

Eu era neném/ não tinha talco
Mamãe passou açúcar em mim
Sei de muito broto / que anda louco
Pra dá uma bitoca em mim
E na verdade/ na minha idade
Eu nunca vi ter tanto broto assim
Eu era neném / não tinha talco
Mamãe passou açúcar em mim
Lá Lá Lá Lá Lalalalalá!



Wilson Simonal em 1969
Foto: Arquivo Nacional



Carlos Imperial em 1970
Foto: Arquivo Nacional

Apesar do seu sucesso na segunda metade da década de 1960, a pilantragem não teve longa duração no cenário da música brasileira. Em 1970, Simonal se envolveu em um episódio de uso de membros do DOPS para resolver problemas pessoais, o que acabou em processo judicial, no qual o cantor foi condenado. Após cumprir pena, Simonal foi excluído do meio artístico e intelectual. Depois de anos silenciada, a pilantragem vem sendo recuperada através de regravações, até dos próprios filhos de Wilson Simonal e de documentários*.

• Para saber mais sobre a Pilantragem ler: ALONSO, Gustavo. Quem não tem suingue morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites da memória tropical. Rio de Janeiro: Record, 2011.

O Governo Geisel

Ernesto Geisel tornou-se o quarto presidente do regime militar em um momento de mudança do cenário econômico. O aumento dos preços do petróleo no mercado internacional e a excessiva dependência brasileira de investimentos estrangeiros pressionavam a inflação. O “milagre econômico” mostrava o preço a ser pago por uma política de estímulo ao ingresso de capital especulativo no país e de forte endividamento externo.

Com a crise, a insatisfação da classe média e das classes populares aumentou. O MDB ganhou força e conseguiu, nas eleições parlamentares de 1974, vitórias importantes nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco. A ditadura iniciava um lento processo de distensão.

O governo, entretanto, tomava medidas para retardar a abertura democrática. A repressão e a tortura prosseguiram nos órgãos de segurança. Em outubro de 1975, Vladimir Herzog, chefe de jornalismo da TV Cultura, foi encontrado morto numa cela do DOI-CODI, órgão subordinado ao Exército, na cidade de São Paulo. Herzog foi convocado para prestar depoimento sobre supostas ligações com o PCB. Oficialmente, o jornalista teria se enforcado, mas sabe-se que ele morreu durante uma sessão de tortura. Ninguém foi punido e as torturas continuaram.

A canção escolhida para esta parte, é “É Fim do Mês” (1975), também de Raul Seixas. A canção trata, quase em ritmo de repente, as inúmeras contas e preços altos que o brasileiro então pagava na época. Também pode ser utilizada para fazer um paralelo em relação a atual situação econômica do país.

É Fim de Mês
(Raul Seixas, 1975)

É fim de mês, é fim de mês
É fim de mês
É fim de mês, é fim de mês!
Eu já paguei a conta do meu telefone
Eu já paguei por eu falar
E já paguei por eu ouvir
Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento
Kitnet de um quarto que eu comprei a prestação
Pela caixa federal, au, au, au
Eu não sou cachorro não
(não, não, não!)
Eu liquidei a prestação do paletó,
Do meu sapato, da camisa
Que eu comprei pra domingar com o meu amor
Lá no cristo redentor, ela gostou
(oh!) e mergulhou (oh!)
E o fim de mês vem outra vez!
Eu já paguei o peg-pag, meu pecado
Mais a conta do rosário que eu
Comprei pra mim rezar (Ave Maria!)
Eu também sou filho de Deus
Se eu não rezar eu não vou pro céu
Céu, céu, céu
Já fui pantera, já fui hippie, beatnik
Tinha o símbolo da paz pendurado no pescoço
Porque nego disse a mim que era o
caminho da salvação
Já fui católico, budista, protestante
Tenho livros na estante,
Todos têm explicação
Mas não achei! Eu procurei!
Pra você ver que procurei
Eu procurei fumar cigarro Hollywood
Que a televisão me diz que é o
cigarro do sucesso
Eu sou sucesso! Eu sou sucesso!

No posto "esso" encho o tanque do meu carrinho
Bebo em troca meu cafezinho, cortesia da matriz
"There's a tiger no chassis"
Do fim do mês, do fim de mês
Do fim de mês eu já sou freguês!
Eu já paguei o meu pecado na capela
Sob a luz de sete velas que eu
comprei pro meu Senhor do Bonfim
(olhai por mim!)
Tô terminando a prestação do meu buraco
Meu lugar no cemitério pra não me preocupar
De não mais ter onde morrer
Ainda bem que no mês que vem
Posso morrer, já tenho o meu tumbão
O meu tumbão!
Eu consultei e acreditei
No velho papo do tal psiquiatra
Que te ensina como é que você vivenalegremente
Acomodado e conformado de pagar tudo calado
Ser bancário ou empregado sem jamais se aborrecer
Ele só quer, só pensa em adaptar
Na profissão seu dever é adaptar
Ele só quer, só pensa em adaptar
Na profissão seu dever é adaptar
Eu já paguei a prestação da geladeira
Do açougue fedorento que me vende carne podre
Que eu tenho que comer
Que engolir sem vomitar
Quando às vezes desconfio
Se é gato, jegue ou mula
Aquele talho de acém que eu comprei pra minha patroa
Pra ela não me apoquentar
E o fim de mês vem outra vez

A abertura: lenta, gradual e segura.

O general Baptista de Oliveira Figueiredo sucedeu Geisel em 1979, sendo o último presidente militar do Brasil. Seu governo caracterizou-se pelo crescente desgaste político do regime militar e pelo processo de abertura política, que, nas palavras de Geisel, deveria ser realizada de maneira “lenta, gradual e segura”.

O primeiro passo para a abertura foi a promulgação da Lei de Anistia, em agosto de 1979, que permitiu a volta dos exilados políticos e a libertação de acusados de crimes políticos. A mesma lei, entretanto, anistiou os envolvidos na repressão, impedindo a punição dos responsáveis pelas perseguições, torturas e assassinatos pelos órgãos de segurança do trabalho.

O avanço democrático também esteve ligado à reforma política, que permitiu o retorno do sistema pluripartidário no país. No lugar da Arena e do MDB foram fundados, respectivamente, o Partido Democrático Social (PDS) e o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Outras legendas também surgiram como: o Partido Popular (PP), o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) – que buscavam a força que tinham na década de 1940; o Partido Democrático Brasileiro (PDT) e o Partido dos Trabalhadores (PT) - que teve origem na renovação do sindicalismo na região do ABC paulista.

A canção proposta nesse momento é “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” (1971), de Roberto Carlos. A música foi feita em homenagem à Caetano Veloso, que estava no exílio em Londres desde 1969. Cronologicamente, a música foi lançada antes da abertura política e da lei citada, mas simboliza muito bem a volta dos exilados e a libertação dos presos políticos.

Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
(Roberto Carlos, 1971)

Um dia a areia branca / Seus pés irão tocar
E vai molhar seus cabelos / A água azul do mar
Janelas e portas vão se abrir / Pra ver você chegar
E ao se sentir em casa / Sorrindo vai chorar
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Uma história pra contar de um mundo tão distante
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Um soluço e a vontade de ficar mais um instante
As luzes e o colorido / Que você vê agora
Nas ruas por onde anda / Na casa onde mora
Você olha tudo e nada / Lhe faz ficar contente
Você só deseja agora / Voltar pra sua gente

Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Uma história pra contar de um mundo tão distante
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Um soluço e a vontade de ficar mais um instante
Você anda pela tarde / E o seu olhar tristonho
Deixa sangrar no peito / Uma saudade, um sonho
Um dia vou ver você / Chegando num sorriso
Pisando a areia branca / Que é seu paraíso
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Uma história pra contar de um mundo tão distante
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Um soluço e a vontade de ficar mais um instante

A canção é uma balada e o violão característico das músicas românticas da época apontam um clima leve e, ao mesmo tempo, de grande expectativa para o encontro. A letra traz um toque de esperança pra quem vai ver o amigo “chegando num sorriso / pisando a areia branca / que é seu paraíso”. A “aura” de retorno daqueles que deixaram o seu paraíso, é perfeita para trabalhar questões relacionadas à Lei da Anistia, de 1979.

Roberto Carlos começou a carreira nos anos de 1960 cantando Samba e Bossa Nova, mas deslançou com a turma da Jovem Guarda e logo já apresentava programas na TV e vendia milhões de cópias em todo Brasil. A crítica musical da época sempre considerava as canções de Roberto e do movimento dos “jovens roqueiros” vazias e imaturas. Ao lado de Wanderléa e Erasmo Carlos, fundou a “Jovem Guarda”, encantando milhares de pessoas pelo país.

Entretanto, na década de 1970, o direcionamento musical do artista capixaba começou a mudar. Ele passou a deixar os “brotos”, carrões e festanças de lados e seguiu uma linha mais madura para suas canções. Em 1971, Roberto lança o álbum “Roberto Carlos”, que continha clássicos como “Detalhes”, “Amada amante”, “Todos estão Surdos”, “Jesus Cristo”, além da citada “Debaixo dos caracóis dos seus Cabelos”. A partir dali, a obra de Roberto nunca mais será a mesma. Se tornando o líder de vendas no mercado fonográfico brasileiro, fez sucesso internacional e hoje é chamado de “rei” da música brasileira.

Afinando a Canção Popular: o que é música de protesto?

A escolha de Roberto Carlos para pensar a Lei da Anistia também é pertinente, pois ele apenas é lembrado pela Jovem Guarda, tida como música sem comprometimento político. Não foram só os membros da MPB que fizeram música de protesto.

Mas o que é música de protesto? O autor Jim Samson (2009) diz que as canções sempre foram uma arma na luta pelos direitos sociais e um exemplo é a “Marselhesa”, o hino francês composto pelo oficial Claude Joseph Rouget de Lisleem em 1792.

Entretanto, na década de 1960 o gênero se popularizou no contexto da Guerra Fria e do aumento da desigualdade social no planeta.

Dado o contexto brasileiro, a Música Popular Brasileira (MPB) assume, na sua essência, um caráter contestador e tudo o que fugia a essa regra sofria represálias. A criticidade da canção estava ligada a uma brasilidade. Aquele “presente” era conservador e autoritário. A MPB seria a trilha sonora de uma revolução que não veio. O “moderno” nessa música popular brasileira está exatamente na canção proativa, que consegue beber da bossa-nova e, ao mesmo tempo, ir mais além, incrementando a temática da luta social. Mas só os artistas ligados à essa sigla faziam música de protesto? Já percebemos que não.

Simonal não era um grande compositor e sempre preferiu aperfeiçoar-se como intérprete. Entretanto, isso não o impediu de compor uma das músicas mais contestatórias do ano de 1967, “Tributo a Martin Luther King”.

Tributo a Martin Luther King
(Simonal e Ronaldo Bôscoli, 1967)

Sim, sou um negro de cor
Meu irmão de minha cor
O que te peço é luta sim
Luta mais!
Que a luta está no fim...
Cada negro que for
Mais um negro virá

Para lutar com sangue ou não
Com uma canção também se luta, irmão
Ouve minha voz, oh, yeah! Luta por nós
Luta negra é demais
É lutar pela paz
Luta negra é demais
Para sermos iguais

Essa canção se mostrou um dos maiores sucessos de Wilson Simonal e foi dedicada ao mártir da luta dos negros pacifistas dos Estados Unidos. O ano de 1967 foi um dos mais conflituosos da história norte americana recente, pois a luta dos negros nos EUA levou a confrontos campais em várias cidades do país.

Mesmo com uma letra forte, tratando do preconceito racial e da luta dos “irmãos de cor”, essa canção não é lembrada como uma “canção de protesto”. Simonal nunca foi analisado sob o prisma da oposição, da resistência, até porque a “pilantragem”, enquanto movimento, nunca quis se parecer com a MPB. Entretanto, não dá para dizer que o cantor era um completo alienado e que esta canção não se encaixa enquanto “protesto”.

Atividades

Em grupos, os alunos devem escolher uma canção da atualidade que seja de denúncia ou que represente aspectos políticos ou sociais do Brasil, independente do gênero. Os alunos irão analisar o cancionista, o performer e o contexto da canção escolhida. A outra atividade será uma paródia com alguma música da atualidade que tenha como temática a Ditadura Militar no Brasil. Ainda em grupos, os estudantes irão pensar na letra e apresentar a canção para a turma.

ATIVIDADE I

Na primeira atividade, divida os alunos em grupos e os oriente a compor uma apresentação com a seguinte estrutura:

- Análise do cancionista, o compositor da canção. O grupo deve identificar as características do compositor e a relação entre a letra e a música na canção escolhida.
- Análise do performer, aqueles que interpretam a canção e determinam o formato final da obra. Os alunos devem apresentar as características do intérprete, pensando na expressão vocal e corporal do artista.
- Análise do contexto em que a música é lançada. Os estudantes também devem explicar o porquê da escolha da canção e o que faz ela ser uma música de contestação.

A avaliação deverá considerar o envolvimento dos alunos com a organização do trabalho e das apresentações, a qualidade das informações pesquisadas e das análises, além da coerência na interligação entre o cancionista, performer e o contexto da canção.

ATIVIDADE II

Na segunda atividade, novamente divida os alunos em grupos. Eles devem escolher uma canção do seu cotidiano e fazer uma paródia com o tema da “Ditadura Militar no Brasil”. O objetivo é tornar a utilização de músicas em sala de aula mais dinâmica, percebendo também o que os alunos escutam e seus saberes empíricos.

Links das canções no You Tube



Caetano Veloso. É proibido proibir, 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7hYxfP5q5og>.

Carlos Imperial. “Mãe Passou Açúcar em Mim”, EMI, 1966. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Jqo4JR35rAk>.

Fernando Mendes, “Cadeira de Rodas”, Sony Music, 1975. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=s7B4ji-hJRW>.

Geraldo Vandré e Théo de Barros. “Disparada”, 1966. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RNSQMTyvr4>.

João Ricardo. “Assim Assado”, Continental, 1973. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2FAS7-DbdFc>.

Jorge Ben. “País Tropical”, Odeon, 1969. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5ger8PgN-Os>.

Miguel Gustavo. “Vamos Jangar”, 1960. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-v7Mww60rcM>.

Nelson Ned, “Tamanho não é documento”, Copacabana, 1969. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=AUT11_P5o1k.

Odair José. “Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula)”, Phillips, 1973. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=E9uVeecg1ZI>.

Odair José, “Deixa essa vergonha de lado”, Phillips, 1973. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T67KU8NOeyU>.

O Rappa. Tribunal de Rua, Warner Music, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fN3R-KhrdBI>.

Raul Seixas. “Mosca na Sopa”, Phillips, 1974. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ulLahrIRiMA>.

Raul Seixas. Ouro de Tolo, Philips, 1973. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Kc9OO1VVGyU>.

Raul Seixas. “É Fim de Mês”, Phillips, 1975. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bRVLVloqXz0>.

Roberto Carlos. “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, CBS, 1971. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DzJXvEPzxLM>.

Simonal e Ronaldo Bôscoli. “Tributo a Martin Luther King”, EMI, 1967. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FHOWs4Sw0ZE>.

Waldick Soriano. “Eu não sou cachorro não”, Chantecler Studio, 1972. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PxNmQYbbkco>.

Waldick Soriano. Tortura de amor, Chantecler Studio, 1962. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eK3D2jLHNVw..>

Zé Kéti. “Acender as Velas”, Polygram, 1964. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DrS0tIjKDVU&list=RDDrS0tIjKDVU&start_radio=1.

Cifras das canções

É proibido proibir
(Caetano Veloso)
Tom: C

C F
A mãe da virgem diz que não.
C F
E o anúncio da televisão.
C F
E estava escrito no portão.
Em F
E o maestro ergueu o dedo.
Em F G
E além da porta há o porteiro, sim.
C F
Eu digo não.
C F
Eu digo não ao não.
C
Eu digo.
F C
É proibido proibir.
É proibido proibir.
É proibido proibir.
F C F
É proibido proibir.
C F
Me dê um beijo, meu amor
C F
Eles estão nos esperando
C F
Os automóveis ardem em chamas
Em F
Derrubar as prateleiras
Em F
As estantes, as estátuas
Em F G
As vidraças, louças, livros, sim
C F
Eu digo sim
C F
Eu digo não ao não
C
Eu digo
F C
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir.

Mamãe passou açúcar em mim
(Carlos Imperial)
Tom: D

G D7 G E
Eu sei que tenho muitas garotas
A7 D7 G
Todas gamadinhas por mim
G7 C7
E todo dia é uma agonia
D7/A
Não posso mais andar na rua é o fim...
G D7 G E
Eu era neném não tinha talco
A7 D7 G D
Mamãe passou açúcar em mim...
G D7 G E
Sei de muito broto que anda louco
A7 D7 G
Pra dar uma bitoca em mim
G7 C7
E na verdade na minha idade
D7/A
Eu nunca vi ter tanto broto assim...
G D7 G E
Eu era neném não tinha talco
A7 D7 G
Mamãe passou açúcar em mim...
(C7 D7 Bm E A7 D7 G G7 C7 D7 Bm E A7 D7 G D7)
Lá Lá Lá Lá Lalalalá!
Lá Lá Lá Lá Lalalalá!
Lá Lá Lá Lá Lalalalá!

**Cadeira de rodas
(Fernando Mendes)**

Tom: A

Cm
Sentada na porta, em sua cadeira
G7
De rodas ficava
Seus olhos tão lindos, sem ter alegria
Cm
Tão triste chorava
Mas quando eu passava
C7 Fm
A sua tristeza chegava ao fim
Cm G7
Sua boca pequena no mesmo instante
Cm C7
Sorria pra mim
Fm A#
Aquela menina era a felicidade
D#
Que eu tanto esperei
Cm Fm
Mas não tive coragem e não lhe falei
G#
Do meu grande amor
G7 C G7
E agora por onde ela anda, eu não sei
C Em Dm
Hoje eu vivo sofrendo e sem alegria
G7 C G7
Não tive coragem bastante pra me decidir
C Em Dm
Aquela menina em sua cadeira de rodas
G7 Cm
Tudo eu daria pra ver novamente sorrir

**Disparada
(Geraldo Vandré/ Théo de Barros)**

Tom: G

D G D G
Prepare o seu coração prá coisas que eu vou
contar
C Bm C Am D G
Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão
B7 Em C Am D G
Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar
D G D G
Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
C Bm C Am D G
E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino,
tudo
B7 Em C Am D G
Estava fora do lugar, eu vivo prá consertar
G7 C A7 D
Na boiada já fui boi, mas um dia me montei
B7 Em C D G
Não por um motivo meu, ou de quem comigo
houvesse
B7 Em B7 C
Que qualquer querer tivesse, porém por
necessidade
Am D G C Am D G
Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu

D G D G
Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte
C Bm C Am D G
Muito gado, muita gente, pela vida segurei
B7 Em C Am D G
Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei
D G D G
Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
C Bm C Am D G
E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando
B7 Em C Am D G
As visões se clareando, até que um dia acordei
D G D G
Então não pude seguir valente em lugar tenente
C Bm C Am D G
E dono de gado e gente, porque gado a gente marca
B7 Em C Am D G
Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é
diferente
D G D G
Se você não concordar não posso me desculpar
C Bm C Am D G
Não canto prá enganar, vou pegar minha viola
B7 Em C Am D G
Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar
(Repete o refrão)
D G D G
Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
C Bm C G
E já que um dia montei agora sou cavaleiro
B7 Em C Am D G
Laço firme e braço forte num reino que não tem rei
(Repete o refrão)

**Mosca na sopa
(Raul Seixas)**

Tom: G

A G A G
Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
A G A G
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar
A G A G
Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
A G A G
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar
A G A G
Eu sou a mosca que pertuba o seu sono
A G A G
Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar
A G A G
Eu sou a mosca que pertuba o seu sono
A G A G
Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar
D
E não adianta vir me dedetizar
Pois nem o DDT pode assim me exterminar
E
Porque você mata uma e vem outra em meu
lugar
A G A G
Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
A G A G
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar
A G A G
Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
A G A G A
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar

**Assim Assado
(João Ricardo)**

Tom: C

D A/C# Bm
São duas horas da madrugada
A
De um dia assim
D/F# A Bm
Um velho anda de terno velho
A
Assim assim
G D
Quando aparece o Guarda Belo
G D C Db D
Quando aparece o Guarda Belo
D A/C# Bm
É posto em cena fazendo cena
A
Num treco assim
D A/C# Bm
Bem apontado ao nariz chato
A
Assim assim
G D
Quando aparece a cor do velho
G D C Db D (D F) C
Quando aparece a cor do velho
D A Bm
Mas Guarda Belo não acredita
A
Na cor assim
D A Bm
Ele decide no terno velho
A
Assim assim
G D
Porque ele quer um velho assado
G D C Db D
Porque ele quer um velho assado
D A/C# Bm
Mas mesmo assim o velho morre
A
Assim assim
D A/C#
E o Guarda Belo é o herói
A
Assim assado
G D
Porque é preciso ser assim assado
G D C
Porque é preciso ser assim assado

**País Tropical
(Jorge Ben Jor)**

Tom: F

Em7 D C D7 Em7
Moro num país tropical
D C D7 Em7
Abençoado por Deus
D C D7 Em7
E bonito por natureza
D C
Mas que beleza
D7 Em7 D C
Em fevereiro
D7 Em7 D C
Tem carnaval
D7
Eu tenho um carro
Em7 D
E uma guitarra cantante
C
Sou Flamengo
D7 G7
E minha nega continua deliciante
C7
Sambaby, sambaby
G7
Eu posso não ser um band leader
C7
Pois é, mas assim mesmo lá em casa
Todos meus amigos
G7
Meus camaradinhas me respeitam
C7
Pois é, essa é a razão da simpatia
D7
Do poder, do algo mais e da alegria

**Eu não sou cachorro, não
(Waldick Soriano)**

Tom: A

A E
Eu não sou cachorro não/ Pra viver tão humilhado
A
Eu não sou cachorro não / Para ser tão desprezado
Tu não sabes compreender
A7 D A
Quem te ama, quem te adora/Tu só sabes maltratar-me
E7 A
E por isso eu vou embora
E7 A
A pior coisa do mundo/ É amar sendo enganado
E7 D
Quem despreza um grande amor/ Não merece ser feliz
A
Nem tão pouco ser amado
A7 D
Tu devias compreender/ Que por ti tenho paixão
A E7
Pelo nosso amor / Pelo amor de Deus
A
Eu não sou cachorro não

Uma vida só (Pare de tomar a pílula)
(Odair José)
Tom: A

A
 Já nem sei há quanto tempo
 Nossa vida é uma vida só
 Bm E7 Bm E7
 E nada mais
 Bm E7
 Nossos dias vão passando
 Bm E7
 E você sempre deixando
 A
 Tudo pra depois
 Todo dia a gente ama
 Mas você não quer deixar nascer
 Bm E7 Bm E7
 O fruto desse amor
 Bm E7
 Não entende que é preciso
 Bm E7
 Ter alguém em nossa vida
 A A7
 Seja como for
 D C#m
 Você diz que me adora
 E7 A
 Que tudo nessa vida sou eu
 D A
 Então eu quero ver você
 E7 A
 Esperando um filho meu
 D A
 Então eu quero ver você
 E7 A E7
 Esperando um filho meu
 Refrão:
 A Bm
 Pare de tomar a pílula
 E7 A
 Pare de tomar a pílula
 D
 Pare de tomar a pílula
 A E7
 Porque ela não deixa
 A E7
 Nosso filho nascer

Deixa essa vergonha de lado
(Odair José)
Tom: G

G G7M
 Eu já sei que nessa casa onde você diz morar
 G G7M
 Onde todo dia no portão eu venho lhe esperar
 Am D7 Am D7
 Não é a sua casa
 Am D7
 Eu já sei que o seu quarto fica lá no fundo
 Am D7
 E que se você pudesse fugia desse mundo
 G G G7M
 E nunca mais voltava
 G G7M
 Eu já sei que esse garoto que você leva pra brincar
 G G7M
 E que todo dia na escola você vai buscar
 Am D7 Am D7
 Não é o seu irmão
 Am D7
 Ele é filho dessa gente importante
 Am D7
 E às vezes também é seu por um instante
 G
 Apenas dentro do seu coração
 G C
 Deixe essa vergonha de lado
 D7 Bm
 Pois nada disso tem valor
 Em Am
 Por você ser uma simples empregada
 D7 G7
 Não vai modificar o meu amor
 C
 Deixe essa vergonha de lado
 D7 Bm
 Pois nada disso tem valor
 Em Am
 Por você ser uma simples empregada
 D7 G G7M
 Não vai modificar o meu amor
 G G7M
 Eu já sei por que você não me convida pra entrar
 G G7M
 E se falo nessas coisas você procura disfarçar
 Am D7 Am D7
 Fingindo não entender
 Am D7
 Eu já sei por que você não me apresenta aos seus
 pais
 Am D7
 Eu entendo a razão de tudo isso que você faz
 G G G7M
 É medo de me perder
 G G7M
 Eu já sei que na verdade nada disso você quis
 G G7M
 Você simplesmente pensou em ser feliz
 Am D7 Am D7
 Aí não quis dizer
 Am D7
 Mas você de uma coisa pode ter certeza
 Am D7
 O amor que você tem por mim é a maior riqueza
 G
 Que eu preciso ter

Tribunal de Rua
(O Rappa)
Tom: C

A viatura foi chegando devagar
 E de repente, de repente resolveu me
 parar
 Um dos caras saiu de lá de dentro
 Já dizendo, ai compadre, você perdeu
 Se eu tiver que procurar você ta fudido
 Acho melhor você ir deixando esse
 flagrante comigo
 No início eram três, depois vieram mais
 quatro
 Agora eram sete samurais da extorsão
 Vasculhando meu carro Metendo a mão
 no meu bolso
 Cheirando a minha mão
 De geração em geração
 Todos no bairro já conhecem essa lição
 Eu ainda tentei argumentar
 Mas tapa na cara pra me desmoralizar
 Tapa na cara pra mostrar quem é que
 manda
 Pois os cavalos corredores ainda estão na
 banca
 Nesta cruzada de noite encruzilhada
 Arriscando a palavra democrata
 Como um santo graal Na mão errada dos
 homens
 Carregada de devoção
 De geração em geração
 Todos no bairro já conhecem essa lição

O cano do fuzil, refletiu o lado ruim do Brasil
 Nos olhos de quem quer
 E me viu o único civil rodeado de soldados
 Como seu eu fosse o culpado
 No fundo querendo estar
 A margem do seu pesadelo
 Estar acima do biótipo suspeito
 Mesmo que seja dentro de um carro importado
 Com um salário suspeito
 Endossando a impunidade a procura de respeito
 Endossando a impunidade a procura de respeito
 Mas nesta hora só tem sangue quente
 E quem tem costa quente
 Pois nem sempre é inteligente
 Peitar Peitar Peitar
 Um fardado alucinado
 Que te agride e ofende para te
 Levar Levar Levar Pra te levar alguns trocados
 Era só mais uma dura
 Resquício de ditadura
 Mostrando a mentalidade de quem se sente
 autoridade
 nesse tribunal de rua é
 nesse tribunal
 nesse tribunal de ruuuuaaaa

Ouro de Tolo
(Raul Seixas)
Tom: G

G
 Eu devia estar contente
 Porque eu tenho um emprego
 Sou um dito cidadão respeitável
 Am7
 E ganho quatro mil cruzeiros por
 mês
 Eu devia agradecer ao Senhor
 D7
 Por ter tido sucesso
 Na vida como artista
 Eu devia estar feliz
 G
 Porque consegui comprar um
 Corcel 73
 Eu devia estar alegre e satisfeito
 Por morar em Ipanema
 Depois de ter passado fome por
 dois anos
 Am7
 Aqui na Cidade Maravilhosa
 Ah! Eu devia estar sorrindo e
 orgulhoso
 D7
 Por ter finalmente vencido na vida
 Mas eu acho isso uma grande piada
 G G7
 E um tanto quanto perigosa
 C
 Eu devia estar contente
 Por ter conseguido tudo o que eu
 quis
 Mas confesso abestalhado
 Bm
 Que eu estou decepcionado
 C
 Porque foi tão fácil conseguir
 E agora eu me pergunto: E daí?
 A7
 Eu tenho uma porção de coisas
 grandes
 D G
 Pra conquistar, e eu não posso ficar
 aí parado
 (F D)
 G
 Eu devia estar feliz pelo Senhor
 Ter me concedido o domingo
 Pra ir com a família ao Jardim
 Zoológico
 Am7
 Dar pipoca aos macacos
 Ah! Mas que sujeito chato sou eu
 D7
 Que não acha nada engraçado
 Macaco praia, carro, jornal, tobogã
 G
 Eu acho tudo isso um saco

G
 É você olhar no espelho
 Se sentir um grandessíssimo idiota
 Saber que é humano, ridículo, limitado
 Que só usa dez por cento de sua
 Am7
 Cabeça animal
 E você ainda acredita

 Que é um doutor, padre ou policial
 D7
 Que está contribuindo com sua parte
 G G7
 Para nosso belo quadro social
 C
 Eu que não me sento
 No trono de um apartamento
 Com a boca escancarada cheia de dentes
 Bm
 Esperando a morte chegar
 C
 Porque longe das cercas embandeiradas
 Que separam quintais
 A7
 No cume calmo do meu olho que vê
 D G G7
 Assenta a sombra sonora de um disco voador
 C
 Eu que não me sento
 No trono de um apartamento
 Com a boca escancarada cheia de dentes
 Bm
 Esperando a morte chegar
 C
 Porque longe das cercas embandeiradas
 Que separam quintais
 A7
 No cume calmo do meu olho que vê
 D G
 Assenta a sombra sonora de um disco voador

É fim de mês
(Raul Seixas)
Tom: D

(G/B,G)

É fim do mês, é fim do mês
É fim do mês, é fim do mês, é
Eu já paguei a conta do meu telefone
Eu já paguei por eu falar, que eu já paguei por eu ouvir, ouvir
Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento kitnet de um quarto
Que eu comprei a prestação pela caixa federal, au au au
Eu não sou cachorro não, eu liquidei
Eu liquidei, eu liquidei
Eu liquidei a prestação do paletó, do meu sapato, da camisa que eu
comprei
Pra domingar com meu amor lá no cristo, lá no cristo redentor
Ela gostou e mergulhou
E o fim do mês vem outra vez, e o fim do mês vem outra vez

(A A7)

Eu já paguei o peg-pag o meu pecado
Mais a conta do rosário que eu comprei pra mim rezar Ave Maria
Que eu também sou filho de deus
Se eu não rezar eu não vou pro céu, céu, céu, céu
Já fui pantera já fui hippie e beatnik tinha o símbolo da paz
Dependurado no pescoço
Que nego disse a mim que era o caminho da salvação
Já fui católico, budista, protestante tenho livros na estante
Todos tem a explicação

(G F)

Mas não achei, ah procurei
Pra você vê que eu procurei
Eu procurei fumar cigarro Hollywood
Que a televisão me diz que é um cigarro do sucesso, eu sou sucesso

G

No posto Esso encho o tanque do carrinho
Bebo em troca um cafezinho que é cortesia da matriz
There's a Tiger no chassis, there's a Tiger no chassis

(G/B G)

Do fim do mês já sou freguês, do fim do mês eu já sou freguês
Eu já paguei o meu pecado na capela sob a luz de sete velas
Que eu comprei pro meu senhor do Bonfim olhar por mim
To terminando a prestação do meu buraco
Meu lugar no cemitério pra não me preocupar
De não mais ter onde morrer
Ainda bem que no mês que vem posso morrer
Já tenho o meu tumbão, o meu tumbão

(A A7)

Eu consultei e acreditei
No velho papo do tal do psiquiatra que te ensina
Como é que você vive alegremente acomodado e conformado
De pagar tudo calado sem bancar o empregado sem jamais se aborrecer

Bm C#7 F#m Bm C#7 F#m

Ele só quer só quer se adaptar na profissão seu dever é adaptar

Bm C#7 F#m Bm C#7 F#m

Ele só quer só quer se adaptar na profissão seu dever é adaptar

(G/B A)

Eu já paguei a prestação da geladeira
Do açougue fedorento que me vende carne podre
Que eu tenho que comer que engolir sem vomitar
Quando as vezes eu desconfio se é gato, jegue ou mula
Aquele talho de acém que eu comprei pra minha patroa
Pra ela não, não não me apoquentar

**Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
(Roberto Carlos)**

Tom: Ab

A D
Um dia a areia branca/ Seus pés irão tocar
E
E vai molhar seus cabelos
A D A E
A água azul do mar
A D
Janelas e portas vão se abrir/ Pra ver você
chegar
E
E, ao se sentir em casa
A D A E
Sorrindo vai chorar
A Bm
Debaixo dos caracóis/Dos seus cabelos
E
Uma história pra contar
A E
De um mundo tão distante
A Bm
Debaixo dos caracóis/Dos seus cabelos
E
Um soluço e a vontade
A
De ficar mais um instante
A D
As luzes e o colorido/Que você vê agora
E
Nas ruas por onde anda
A D A E
Na casa onde mora
A D
Você olha tudo e nada/Lhe faz ficar contente
E
Você só deseja agora
A D A E
Voltar pra sua gente
(Refrão)
A D
Você anda pela tarde/E o seu olhar tristonho
E
Deixa sangrar no peito
A D A E
Uma saudade, um sonho
A D
Um dia vou ver você/Chegando num sorriso
E A D A E
Pisando a areia branca/Que é o seu paraíso
A
Debaixo dos caracóis
Bm
Dos seus cabelos
E
Uma história pra contar
A E
De um mundo tão distante

**Tributo a Martin Luther King
(Wilson Simonal)**

Tom:E

Esus4 E
La La La Laia, La La La Laia
Esus4 G#m Bsus4
La La La Laia La La La Laia
E G#m
Sim sou negro de cor
F#m A
Meu irmão de minha cor
E E5+ F#m Bsus4
O que te peço é luta sim, luta mais
E Esus4
Que a luta está no fim La laia laia . . .
E G#m
Cada negro que for
F#m A
Mais um negro virá
E E5+
Para lutar com sangue ou não
F#m Bsus4
Com uma canção também se luta irmão
E C#m
Ouvir minha voz (ou Yeah)
F#m B
Lutar por nós
C#m F# C#m
Luta negra demais, (Luta negra demais)
F# A
É lutar pela paz, (é lutar pela paz)
Bsus4 E
Luta negra demais Para sermos iguais
Esus4 E Esus4 E
Para sermos iguais
Para sermos iguais
**Acender as velas
(Zé Kéti)**
Tom:C
Am F7 E7 Am
Acender as velas já é profissão
F7 E7 Am
Quando não tem samba, tem desilusão
F7 E7 Am F7 E7 Am
Acender as velas já é profissão
E7 Am
Quando não tem samba, tem desilusão,
desilusão, desilusão
F#m7/5- E7 Am Dm7 G7 C7+
É mais um coração que deixa de bater
Bm7/5- E7 Am
Um anjo vai pro céu
F7 E7 Am Bm7/5- E7 Am
Deus me perdoe, mas vou dizer
Am Am/G F#m7/5- B7
O doutor chegou tarde dem a a ais
Em7/5- A7 A7/G Dm/F
Porque no morro/Não tem automóvel pra subir
G7 C7+
Não tem telefone pra chamar
Bm7/5- E7 Am Am/G
E não tem beleza pra se ver
F#m7/5- E7 E7/G# Am Am/G
E a gente morre sem querer morrer
F#m7/5- E7 E7/G# Am Am/G
E a gente morre sem querer morrer

Bibliografia

- ABUD, Katia Maria. Registro e representação do cotidiano: a música popular na aula de história. Caderno Cedes, Campinas, v. 25, n. 67, pp. 309-317, set/dez. 2005.
- ALONSO, Gustavo. Quem não tem suingue morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites da memória tropical. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ARAÚJO, Paulo César de. Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BEZERRA, Holien Gonçalves. Conceitos básicos. Ensino de história: conteúdos e conceitos básicos. In: KARNAL, Leandro (Org.). História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas. São Paulo: Contexto, 2003.
- BLOCH, Marc. Apologia da história ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FAVARETTO, Celso F. Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós Editora, 1978
- HERMETO, Miriam. Canção Popular Brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. O sentido do passado. In: Sobre história. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória. 5ª edição. Campinas: Unicamp, 2003.
- MOTTA, Nelson. Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. História e Música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autentica, 2005.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Revista Projeto História. São Paulo v. 13, n 42, p. 7-28 dez. 1993.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- SAMSON, Jim. SCOTT, J.P.E Harper. An introduction to music studies. Cambridge University Press; Cambridge: 2009, p. 5-18.
- TATIT, Luiz. O cancionista: composições de canção no Brasil. 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 2002.