

História, Música e Memória

Ramon Vilarino*

Resumo:

Este artigo trata das relações entre os três conceitos do título, sendo que a música é trabalhada como fonte histórica para resgatar um pouco de dois movimentos até certo ponto opostos: a ditadura militar no Brasil e o fim da ditadura em Portugal. Também se procura examinar como a memória se constituiu num espaço de lutas no qual a MPB desempenhou um importante papel ao gravar músicas cujos temas a censura e a repressão tentaram jogar no esquecimento.

“Hoje, trago em meu corpo as
marcas do meu tempo (...)”

(Hoje – Taiguara)

Introdução

O ano de 2004 propiciou, entre outras, lembranças de acontecimentos no Brasil e em Portugal. Há quarenta anos o governo constitucional de João Goulart foi derrubado por um golpe militar que alguns ainda insistem em chamar de Revolução, a “Gloriosa”. Há trinta anos, em Portugal, um movimento revolucionário depunha uma ditadura de quase cinquenta anos, o salazarismo. A mesma imprensa que noticiou a “revolução” de 1964 no Brasil designou de “golpe” o movimento ocorrido em Portugal. Aqui, enquanto as forças mais reacionárias juntavam-se em torno dos golpistas, visando impedir, segundo sua visão, a implantação do socialismo ou de uma república sindicalista¹ no país, lá, do outro lado do Atlântico, forças progressistas – incluindo-se aí comunistas e socialistas – uniam-se para dar novo rumo à pátria.

Tanto no Brasil como em Portugal, esses acontecimentos têm de ser analisados num contexto marcado pela acumulação capitalista internacional. No Brasil, por exemplo, a presença de empresários ligados a interesses internacionais, e, particularmente norte-americanos, no aparelho de Estado e na formulação de políticas, a partir do IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), foi fartamente estudada e documentada por Dreifuss (1981). No caso português, Poulantzas (1978) chamou a atenção para a nova fase do imperialismo e seus efeitos sobre os países europeus, sobretudo aqueles que saíam de ditaduras, como Portugal, Grécia e Espanha em meados dos anos 70. Santos (1992) apontou a crise e a incapacidade do regime quando confrontado com duas novas condições: a concentração de capital e o fim do

* Doutorando em Ciências Sociais na PUC-SP e membro do NEILS (Núcleo de Estudos de Ideologias e Lutas Sociais).

¹ Vejam-se depoimentos de personalidades empresariais e políticas e a imprensa na época.

colonialismo. Como esse tratamento mais amplo não é nosso propósito, apenas faremos menção quando necessário para esclarecimento de algum tópico, merecendo este assunto um artigo à parte.

Se, como afirmamos, 2004 marca duplamente a história, há também dois sentimentos distintos e antagônicos presentes em cada uma das datas lembradas: o festejo e o lamento. Do lado de cá, primeiro o lamento, dada a truculência em si de uma ditadura, e, depois, o festejo, devido à resistência oferecida pela sociedade em diversos setores. Do lado de lá, primeiro o festejo, uma vez que, finda a ditadura, naturalmente o sentimento de liberdade contagiaria a sociedade, depois, o lamento, por não ter o socialismo conseguido terreno em meio à construção da nova ordem em Portugal. Mas, no início, a possibilidade era real, daí a preocupação, por exemplo, do governo norte-americano, nas palavras de seu secretário de Estado, Henry Kissinger, com um aliado na OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte) cujo governo representasse o comunismo, afinal, esse era o inimigo da organização.²

A participação popular

Se no Brasil a participação popular vai sendo estrangulada no processo de constituição da ditadura, também em Portugal há o temor de que a classe explorada tome o poder. Veja-se o cuidado de Marcelo Caetano em “passar” pessoalmente o poder ao General Spínola: “Para que o poder não caia em mãos da rua”. (Folha de S.Paulo, 27/04/1974: 2)

Em abril de 1974, nossas rádios tocavam, entre outros “hinos” à ordem imposta, “*Eu te amo, meu Brasil, eu te amo, meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil, eu te amo meu Brasil, eu te amo, ninguém segura a juventude do Brasil.*” A juventude, porém, que ousava desafiar a ordem com a proposta de outras “ordens”, como a de um Brasil sem repressão, com um pouco mais de respeito às liberdades individuais ou até mesmo de uma sociedade sem exploradores nem explorados, essa era trancafiada nos porões e torturada de várias formas. Enquanto isso, nesse mesmo abril, muitas léguas além, a Rádio Renascença, emissora da Igreja Católica, entoava na madrugada do dia 25 os seguintes versos: “*Grandola, vila morena, terra da fraternidade, o povo é quem mais ordena, dentro de ti, ó cidade.*”³ A música estava proibida pela censura salazarista, pois, em 1967, Grandola havia sido palco de uma rebelião popular contra a Guarda Nacional. Essa fora a senha para que o movimento eclodisse. Pouco depois, um comitê de trabalhadores foi eleito para gerir a rádio, e, equiparando todos os salários da casa, desde então, conquistou um importante espaço para que as vozes do movimento fossem amplificadas, apesar da pressão da “proprietária”, sobre “ ‘todos os que se apresentam como padres, religiosos ou simples cristãos e que tiram proveito do clima irresponsável de liberdade reinante em certos setores da

² Cf. Folha de S. Paulo, sexta-feira, 30 de maio de 1975. “Rumos políticos preocupam [presidente] Ford”.

³ “Grandola, Vila Morena”, música de José Afonso.

mídia para divulgar idéias contrárias às opiniões da igreja’.” (Downing, 2002: 331 e 338)

Aqui, o lamento, lá, o festejo. Aqui, no entanto, houve quem festejasse, não o fim, mas a permanência: o governo, que comemorava os dez “gloriosos” anos embalado pelo “milagre” que engordava o “bolo” para não dividi-lo, não obstante as promessas contrárias; a imprensa e os empresários, que davam loas à “revolução”⁴. Na contramão das comemorações, estava Chico Buarque, exaltando a festa popular que tomara conta de Portugal. Numa primeira tentativa de gravação de *Tanto Mar*, o autor tentou emplacar a seguinte letra:

Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim

Eu quero estar na festa, pá
Com a tua gente
E colher pessoalmente
Uma flor do teu jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim

Vetada pela censura no Brasil, a gravação foi editada apenas em Portugal. Para não deixar passar em branco, o autor grava a versão instrumental da música, deixando registrado aquele momento importante num ritmo tipicamente lusitano.

“Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. O esquecimento e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.” (Le Goff, 1984: 13)

Em Portugal, os trabalhadores da Rádio Renascença decidiram pela transmissão de música portuguesa ou “revolucionária” e pelo descarte de música norte-americana ou por ela influenciada, pois a entendiam como “uma manifestação de imperialismo cultural (...)” (Downing, 2002: 339). No Brasil, a ditadura, por meio da Censura Federal, apertava o cerco às manifestações culturais; contrariamente ao que ocorria do outro lado do

⁴ Veja-se, por exemplo, o Jornal da Tarde de 01/04/1974.

Atlântico, músicas brasileiras, entendidas como subversivas, eram proibidas e abriam espaço para as norte-americanas.

1974 e 1975 foram anos particularmente duros para a MPB. Mesmo antes, no final de 1973, a ditadura bradava: “Estão proibidos quaisquer comentários, notícias, críticas ou divulgação, mesmo como matéria paga, da peça teatral ‘Calabar’ (de autoria de Chico Buarque de Holanda e Rui Guerra) e das músicas incluídas em seu texto, até que a mesma seja liberada pela Censura Federal.”⁵ Muito visado pelo talento e ousadia impressos em suas letras, Chico busca artimanhas para escapar aos olhos atentos do censor, daí gravar, em 1975, utilizando o pseudônimo de Julinho da Adelaide, senão a exaltação da festa portuguesa, pelo menos a crítica ao *Milagre Brasileiro*:

Cadê o meu?
Cadê o meu, ó meu?
Dizem que você se defendeu
E o milagre brasileiro
Quanto mais trabalho
Menos vejo dinheiro
E o verdadeiro boom
Tu tá no bem bom
Mas eu vivo sem nenhum

Cadê o meu?
Cadê o meu, ó meu?
Eu não falo por despeito
Mas, também, se eu fosse eu
Quebrava o teu
Cobrava o meu
Direito

Música e Memória

Há muito a MPB digladiava com o aparato repressor. Enquanto este último insistia no esquecimento de temas perturbadores da ordem, a música tratava de lembrá-los. Mesmo quando as metáforas eram proibidas, insistia-se com um arranjo musical que, ao menos, desenhava em sons um pouco do movimento que se queria discutir. Enquanto isso, as ordens que chegavam às redações com relação ao movimento em Portugal eram proibitivas, como por exemplo:

“Liberado à publicação o noticiário da chegada ao Brasil dos Srs. Américo Thomaz e Marcelo Caetano (respectivamente, presidente e primeiro-ministro de Portugal depostos pelo movimento militar de 25 de abril), desde que não contenham qualquer comentário ou exploração política.

⁵ Esse tipo de ordem era dado pelo telefone. A ordem em questão foi dada em 6/11/1973, às 20h51. Cf. Folha de S. Paulo, domingo, 05 de março de 1978.

Demais notícias, comentários ou editoriais continuam proibidos até segunda ordem.”⁶ E, ainda:

“Está proibida a divulgação de notícias, entrevistas, depoimentos, declarações que envolvam Marcelo Caetano (ex-primeiro-ministro português), assim como qualquer comentário ou citação de suas obras literárias. (sic).”⁷

O campo da memória foi palco de disputas, e os palcos onde os músicos se apresentavam constituíram-se em campos de luta.⁸ Lembrando o verso inicial de Taiguara, na epígrafe, e fazendo uma apropriação, a MPB traz em seu corpo as marcas do seu tempo. Tempo esse que a influenciaria para além de versos rebeldes, pois a música, num período de exceção, pode tornar-se uma tomada de posição, um compromisso com a realidade por meio de “uma intencionalidade informativa e participante” (Galvão, 1976: 9)⁹, daí a censura, as prisões e os expurgos que caíram sobre os cantores/compositores.

Assim como a história, a memória histórica é construída socialmente, e, naquele momento, tentava-se constituir uma memória segundo os interesses das frações de classe, senão de toda classe burguesa, representadas num Estado autoritário e repressor. Manipulada a memória, a dominação de classes ficaria facilitada, e as novas gerações não teriam como reivindicar outro passado.

“A história foi sempre fabricada para reforçar um poder, para apoiar uma reivindicação. Talvez tenha de fato sido para isso que ela serviu em primeiro lugar, a história. O passado foi sempre triturado, colhido em redes de discurso entrelaçadas para envolver o adversário ou para nos protegermos em combates em que o que está em jogo é o poder (...) Há sempre manipulação da memória, em função, é claro, de interesses.(...)” (Duby e Lardreau, 1989: 73).

Em 1964, quando o golpe vem à tona, a MPB era um movimento ainda incipiente na música brasileira, num momento em que a Bossa Nova e a Jovem Guarda ocupavam espaços mais privilegiados. Antes mesmo do golpe, porém, jovens compositores trabalhavam letras que, depois, nos festivais transmitidos pela televisão, ganhariam a denominação de músicas de protesto, MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) ou simplesmente

⁶ Ordem de 20/05/1974, às 18h56. Cf. Folha de S. Paulo, domingo, 05 de março de 1978.

⁷ Ordem de 13/09/1974, às 13h12. Idem, *ibidem*.

⁸ Veja-se, por exemplo, o episódio no Teatro Castro Alves, em 1973, quando os microfones foram desligados no momento em que Chico Buarque e Gilberto Gil entoavam a música “Cálice”. “Aí, no dia em que nós fomos apresentar a música no show, desligaram o microfone logo depois de termos começado a cantá-la. Tenho a impressão de que ela tinha sido apresentada à Censura, tendo-nos sido recomendado que não a cantássemos, mas nós fizemos uma desobediência civil e quisemos cantá-la.” (GIL, 1996: 139).

⁹ A autora é crítica com relação à MPB, ou, como ela denomina, MMPB. Não é, como se depreenderá do artigo, a minha posição. No entanto, concordo com a expressão usada para caracterizar esse movimento.

MPB¹⁰. Esta última expressão, em sigla, diferenciava-se da música popular brasileira, que poderia incluir outros ritmos e movimentos. Mesmo os cantores e compositores de MPB e Jovem Guarda, por exemplo, sabiam diferenciar um movimento do outro¹¹. Nara Leão daria a senha do que caracterizaria o movimento que estava nascendo. Rompida com a estética da Bossa Nova, ela, que era a sua musa, aproxima-se do Cinema Novo e dos CPC's (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Em 1964, no show *Opinião*, ao lado de Zé Kéti e João do Vale, Nara expunha sua preocupação:

“Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música. Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão.” (apud Tinhorão, 1978: 232)

Talvez toda música devesse embutir essa missão, mas o fato é que, naqueles anos, no Brasil, a MPB se encarregaria disso, e, após o golpe militar, as referências à ditadura, aos desmandos, à desigualdade social e a temas de apelo popular, como reforma agrária, mortalidade infantil entre outros, apareceriam em suas letras e mesmo nos seus arranjos, ora de forma mais explícita, ora de maneira velada, por meio das metáforas que foram tão bem trabalhadas pelos compositores.

Em 1972-73, Chico Buarque, em parceria com Ruy Guerra, tenta gravar *Vence na vida quem diz sim*. Com a letra vetada pela censura, o autor gravou a versão instrumental, a exemplo do que ocorreria com *Tanto Mar*. Mais tarde Nara Leão a gravou, em 1980, no LP *Com açúcar, com afeto*. Vejamos a letra, a fim de visualizarmos um exemplo de denúncia explícita da tortura daqueles que foram os anos mais duros do regime:

Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim
Se te dói o corpo
Diz que sim
Torcem mais um pouco
Diz que sim
Se te dão um soco
Diz que sim
Se te deixam louco
Diz que sim
Se te babam no cangote
Mordem o decote
Se te alisam com o chicote
Olha bem pra mim

¹⁰ A imprensa, quase que inteira, adotou a expressão “músicas de protesto”. A MMPB foi assim denominada por Augusto de Campos (1968) e por Walnice Nogueira Galvão (1976).

¹¹ Veja-se, por exemplo, a Revista Intervalo. São Paulo: Abril, Ano IV, no. 168, 27/03 a 02/04/1966, pp. 10 e 11 e no. 169, 03 a 09/04/1966, pp. 12 e 13.

Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim
Se te jogam lama
Diz que sim
Pra que tanto drama
Diz que sim
Te deitam na cama
Diz que sim
Se te criam fama
Diz que sim
Se te chamam vagabunda
Montam na cacunda
Se te deixam moribunda
Olha bem pra mim
Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim
Se te cobrem de ouro
Diz que sim
Se te mandam embora
Diz que sim
Se te puxam o saco
Diz que sim
Se te xingam a raça
Diz que sim
Se te incham a barriga
De feto e de lombriga
Nem por isso compra a briga
Olha bem pra mim
Vence na vida quem diz sim
Vence na vida quem diz sim.

O que sobrevive, em termos de vestígios históricos, ou fontes, não é absolutamente tudo aquilo que existiu ou foi produzido no passado, mas o resultado de escolhas operadas pelas forças em conflito. Ainda que os historiadores efetuem suas escolhas, é necessário que nesse campo dos registros, onde as lutas de classes também ocorrem, os oprimidos deixem suas marcas, daí a importância das músicas e de seus autores, que expuseram de que lado estavam nessa arena.

No Brasil, pelo menos no campo cultural, e, em particular na música, a ditadura pode ser dividida em dois momentos: antes e depois do Ato Institucional número 5, de 13 de dezembro de 1968. Até essa data, a atenção estava voltada aos políticos – expurgos e exílios –, a canais de televisão e à interrupção do contato entre o movimento cultural e as classes populares.

“Se em 64 fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores,

os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (...)” (Schwarz, 2001: 9)¹²

Até a edição do A. I. 5, portanto, há uma certa tolerância para produção e divulgação de obras, mesmo músicas mais críticas ao regime. É o caso, por exemplo, de *Pr'á Não Dizer que Não Falei das Flores*, de Geraldo Vandré. Participante do III Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, em 1968, a música foi acolhida pelo público e pelo júri, que lhe concedeu o prêmio de segundo lugar, com o primeiro lugar para *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim. A primeira, um hino à insubordinação (“quem sabe faz a hora não espera acontecer”), polarizou com *Sabiá*, uma poesia sublime cujo tema era o exílio, que em breve os próprios compositores experimentariam. Duas semanas após o término do Festival, com a música já gravada e distribuída, os discos e fitas foram recolhidos e a música censurada, pois, com o A. I. 5, o cerco à cultura, e, aqui, à MPB, se fechava e pressionava seus autores a buscarem o exílio. Foram os casos, por exemplo, de Edu Lobo, que rumou para os EUA, de Chico Buarque, que com as prisões de Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi para a Itália, e daqueles, que, após seis meses de prisão, buscaram Londres. Não foram os únicos, mas representativos de um novo momento nas lutas travadas no campo cultural.

No caso dos canais de televisão, aqueles que não endossaram o regime desde 1964, sofreriam também pressões e, no limite, até cassação. O caso da TV Excelsior é exemplar. Seu dono, Mario Simonsen, homônimo do futuro ministro, tinha afinidades com o governo deposto, e, pouco antes do golpe, viaja a Paris para uma estadia mais longa que a planejada. Logo em abril de 1964, a direção da emissora é chamada a explicar por que não havia dado cobertura aos acontecimentos de 31 de março, dando como desculpa – depois desmentida – que os profissionais da casa fizeram greve naquela oportunidade.

Perdendo anunciantes, tendo boa parte da programação censurada e não podendo contar com aportes de outras empresas do grupo, também perseguidas – como a Panair e negócios com exportação de café -, a TV Excelsior foi definhando até a cassação, em 1970, pelo Presidente Médici. Enquanto a Excelsior definhava, a TV Globo, que começara suas atividades em abril de 1965, ocupava seus espaços. Programas e profissionais, além de técnicas desenvolvidas na emissora rival foram apropriados e, hoje, temo-la como referência em termos de qualidade televisiva sem levarmos em conta o trabalho pioneiro da Excelsior. Primeira rede de televisão, primeira televisão a colocar no ar mais de uma novela por dia, primeira a estabelecer programação horizontal, primeira a vender seus horários para inserções comerciais, primeira a fazer experiência com televisão em cores, primeira a construir uma cidade cenográfica, primeira a ter fábrica de cenários, primeira a tirar profissionais de outras emissoras por salários milionários etc. Tantas

¹² O texto, originalmente, é de 1970.

foram as inovações, que, não fosse a perseguição política empreendida naqueles anos, o seu nome estaria grafado na história da televisão brasileira.

“(...) Houve perseguição política, não há dúvida... A Excelsior foi de uma importância fundamental na televisão brasileira... A partir dela começaram-se a perceber as possibilidades da televisão como indústria cultural... Ela valorizou o profissional... investiu na industrialização da novela... abriu espaço para o autor brasileiro e serviu de enorme know-how para o que a TV Globo realiza hoje...”¹³

Foi a TV Excelsior que iniciou a “era dos festivais”, como ficaram marcados os anos da segunda metade dos 60. Mais uma vez o pioneirismo do canal 9 de São Paulo abria um espaço importante para a constituição de um movimento musical que influenciaria e seria influenciado pelos acontecimentos decorrentes de 31 de março de 1964. No palco da Excelsior, a partir de 1965, jovens compositores e intérpretes teriam oportunidade única para mostrar suas músicas que até então circulavam para pequeno público. Com os festivais, parcerias foram formadas, amizades feitas, lutas travadas. Como no 3º Festival de MPB da TV Record, em 1967, quando, segundo agentes do DOPS, Chico Buarque e Wilson Simonal, participantes do evento, burlariam a repressão policial articulando um encontro de estudantes para o encerramento do XXIX Congresso da UNE, esta última na clandestinidade, fazendo do festival um ato político.¹⁴

Com o A. I. 5, no entanto, os festivais de música definham. Censura, proibições e exílio tiraram desses palcos todos os que faziam da música um ato político, uma tomada de partido, restando aqueles que, se não defendiam explicitamente o regime, pelo menos não se comprometiam com uma mudança por meio de sua arte. Assim, se tomarmos os festivais a partir de 1969, seja o da Record ou o da Globo (a Excelsior já não os produzia desde 1967), fica clara a despolitização e a premiação de músicas em muito esvaziadas de qualquer crítica.¹⁵

Ainda que pareça uma batalha perdida, e o foi, a guerra continuava para além dos festivais. Consolidados na música popular brasileira com uma obra que refletia as marcas de sua época, os cantores/compositores ganharam vida própria, aproveitaram a estadia no exterior para lançar internacionalmente suas músicas e carreiras, e, quando voltaram, continuaram a difícil tarefa de gravar suas impressões acerca daquele mundo e dos seus valores.

E o socialismo?

Seja na derrocada da ditadura em Portugal, seja na luta contra a ditadura no Brasil, o ideal socialista se colocava como possibilidade de

¹³ Depoimento de Gianfrancesco Guarnieri, um dos tantos profissionais da emissora que posteriormente migraram para a Globo, a Edgar R. Amorim, em São Paulo, em 19.03.1984. Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

¹⁴ Cf. documento 50-C-22-1647, de 07 de agosto de 1967. Arquivo do DOPS. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

¹⁵ Esse item foi desenvolvido em VILARINO (2002: 87 a 104).

alcance. Em 1974, quando o cenário português ganhava contornos revolucionários, um dos capitães do Movimento das Forças Armadas de Abril de 1974, hoje Tenente-Coronel, Otelo Saraiva de Carvalho afirmava que

“(…) Vivendo numa sociedade de tipo capitalista, gostaríamos de passar rapidamente a uma sociedade de tipo socialista. No entanto, sabemos que uma revolução socialista é acompanhada normalmente por graves crises. Por isso, e a fim de o evitar quanto possível, creio que teremos de passar ainda por uma primeira fase de proteção capitalista para, numa fase posterior, passarmos para um tipo de socialismo que convenha à sociedade portuguesa. Esta é a minha opinião. Não sei bem o que o Governo vai definir, mas julgo que o vai fazer rapidamente.” (Carvalho, 1975: 65)

Em 2001, no entanto, 27 anos depois, o mesmo autor diria em entrevista:

“Logicamente que, ao derrubar um regime ditatorial de direita e fascista, a tendência nunca seria para uma revolução socialista, mas burguesa. Foi de fato o que aconteceu e estava expresso no próprio programa político do MFA¹⁶. Tentava-se destruir os mecanismos de uma ditadura fascista, salazarista e continuada por Marcelo Caetano para substituí-la por uma democracia de tipo ocidental, burguesa, parlamentarista, pluripartidária etc.” (Rampinelli, 2002: 103)

Ainda que apontando os exercícios de pressão do mundo ocidental, principalmente dos EUA, a fim de travar uma revolução socialista, Carvalho, nesta última fala, deixa claro um determinismo no sentido da edificação de um Estado burguês, o que, na época dos acontecimentos, nem o próprio autor o percebia dessa maneira. O fato é que, em pouco tempo, aquilo que talvez tenha se iniciado com um golpe de Estado, transformou-se em movimento revolucionário, mas, para desencanto de muitos, restringiu-se a uma revolução de caráter burguês. A nova fase do imperialismo e das relações de dependência naqueles anos passava pela industrialização dos países dependentes europeus sob o comando do capital estrangeiro.

“(…) No caso destes países [Espanha, Grécia e Portugal], a dominação e a dependência ao capital imperialista estrangeiro a que eles se submetem segue, numa larga medida, *uma via nova*: esta via atravessa o próprio processo do capital industrial-produtivo e os processos de trabalho que a ele se articulam em escala internacional. É este o fenômeno da *industrialização dependente*, que se constata, por outro lado, em alguns outros países dependentes, principalmente na América Latina (…)” (Poulantzas, 1978: 14)

Ainda que paradoxal, o fim da ditadura salazarista foi um imperativo para atingir-se, em Portugal, o que no Brasil, guardadas as proporções e circunstâncias, o golpe de Estado e a ditadura lograram realizar: facilitar o caminho para a acumulação capitalista internacional e a transferência do

¹⁶ Movimento das Forças Armadas.

“excedente econômico para o centro hegemônico de poder mundial” (Rampinelli, 2004: 205).

O próprio Partido Socialista Português, com Mario Soares à frente, além dos próprios militares que compunham o Conselho da Revolução, logo abandonaram ideais mais ousados para se unirem ao embaixador especialmente designado pelos Estados Unidos, Frank Carlucci, que, aliás, servira ao governo norte-americano no Brasil por ocasião do golpe de 1964, e, segundo Carvalho, com muita experiência em fazer malograr processos revolucionários, leia-se, abortar movimentos que apontassem na direção do socialismo. (Rampinelli, 2002: 101-102)

Daí que, no final de 1975, a mesma Rádio Renascença, que tocara a senha para eclosão do movimento e constituíra-se num espaço de divulgação de idéias revolucionárias e experimentando uma gestão essencialmente popular, teve seus transmissores destruídos e ficou impossibilitada de seguir com aquela missão.

“(…) as ações realizadas pela Renascença foram fundamentais para o movimento, pois, em vez de tentar impor sua visão do movimento, a rádio limitou-se a acompanhar seu próprio desenrolar. (...) a precoce extinção da Renascença roubou ao movimento português e aos socialistas em geral a oportunidade de um valioso avanço na experiência da comunicação revolucionária.” (Downing, 2002: 342).

No Brasil, naquele mesmo momento, a ditadura conseguia cercar, prender e matar guerrilheiros que tentavam, talvez com mais dificuldades, superar o regime militar e o próprio Estado burguês. Por isso que, qualquer experiência que apontasse nesse caminho, mesmo fora do Brasil, era combatida pelo governo, e, apoiado, este, pela mídia burguesa, mas, por outro lado, essa mesma experiência era exaltada e cantada por quem havia tomado aquele partido para si e para o Brasil. O socialismo, segundo Poulantzas, seria a única alternativa viável, nos países dependentes, para fazer frente ao imperialismo:

“Mas é preciso que se entenda bem: é evidente que a dependência de um país em relação ao imperialismo só pode ser *rompida* por um processo de libertação nacional que abranja, na nova fase do imperialismo e nas circunstâncias atuais, um processo de transição para o socialismo. (...)” (Poulantzas, 1978: 18)

Em 1978, com a revogação do A. I. 5, Chico Buarque tem autorização para gravar sua *Tanto Mar*, agora com a letra. Talvez um pouco decepcionado com os rumos do movimento em Portugal, que abortara aquela transição, o autor modifica a letra, gravando uma segunda versão, que ficaria definitiva.

Foi bonita festa, pá
Fiquei contente
E ainda guardo renitente um velho cravo para mim

Já murcharam tua festa, pá

Mas certamente
Esqueceram uma semente n'algum canto de jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Canta a primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente
Algum cheirinho de alecrim

Nas duas primeiras estrofes, os verbos, que na primeira versão estavam no presente, agora estão no passado. Por que a referida festa já passou? Mas, ela foi concluída? Talvez o verbo se refira a uma oportunidade que se perdeu. Mas a segunda estrofe elucida um pouco mais. **“Já murcharam tua festa, pá / mas certamente / esqueceram uma semente n'algum canto de jardim”**. Esta parte não constava na versão anterior. Antes, a festa estava viva, em movimento, sendo feita. Agora, já murchara, perdera-se. Mas o autor ainda tem a esperança de encontrar alguma semente que floresça em algum jardim, talvez por aqui. Mas, há que se navegar muito, pois a distância que nos separa – de Portugal? Da festa, que, no mínimo, simboliza o fim da ditadura, mas talvez o próprio socialismo? – é grande.

Em 1983, voltando ao país após uma longa temporada na Europa e na África, Taiguara encontra o país envolto com a discussão das *Diretas-Já*, que no ano seguinte atingiria o auge e veria essa proposta derrotada. Em meio a esse debate e sem ter que contar com o censor como parceiro, como ele próprio, jocosamente, definia a censura, esta, que tentava despolitizar suas músicas, esse autor, já filiado ao PCB, grava um LP, cujo título *Canções de Amor e Liberdade*, indicavam aquele que seria o trabalho de Taiguara mais diretamente relacionado à exploração do trabalhador pelo capitalista, atentando para palavras como mais-valia, patrão, salário, injustiça e dominação. Para encerrar, vale a pena olhar a letra de *Moina me Sorriu*, atentando como o autor romantiza a revolução (socialista), na figura da mulher (a Cunhá), que, esta última, se faz nascer outra criança, a primeira faz nascer outro mundo, não só possível, mas, a cada dia, mais necessário:

Eu te amo com a fé
Que me faz ser mulher
E enfrentar o Poder! ...
E renascer ...
E refazer esse mundo
Cheio de dor
Prosseguir – lutador
E alcançar o amanhã
Livre, a Cunhá

Que faz nascer outro mundo
Forte e pequenina se feriu
E nem gemeu! ...
Daline Moína me sorriu
E amanheceu! ...
Confiante, combatente, consciente.
Precursora, prenunciante, presidente.
Eu te amo e por ti
É preciso ferir
Não abrir mão do ideal
De um Mundo Igual
De um Mundo Igual.

Bibliografia

- CAMPOS, A. (1968). *Balanço da Bossa – Antologia Crítica da Moderna Música Popular Brasileira*. São Paulo: Perspectiva.
- CARVALHO, O. S. de. (1975). *Cinco meses mudaram Portugal*. Lisboa: Portugália Editora.
- DOWNING, J. D. H. (2002). "A explosão portuguesa: o colapso da ditadura e do colonialismo, 1974-1975." In: *Mídia Radical : rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: Senac São Paulo, páginas 311 a 343.
- DREIFUSS, R. A. (1981). *1964: A Conquista do Estado – Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. Petrópolis: Vozes.
- DUBY, G. e LARDREAU, G. (1989). "A memória, e o que ela esquece". In: *Diálogos sobre a Nova História*. Lisboa: Don Quixote, páginas 61 a 74.
- GALVÃO, W. N. (1976). "MMPB: Uma Análise Ideológica". In: *Saco de Gatos – Ensaios Críticos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- GIL, G. (1996). *Todas as Letras*. Organização Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras.
- GRAMSCI, A. (1982). "A Formação dos Intelectuais"; "A Organização da Escola e da Cultura". In: *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HALL, S. (1984). "Notas sobre la desconstrucción de 'Lo Popular' ". In: SAMUEL, R. (Org.). *História Popular y Teoría Socialista*. Barcelona: Crítica/Grijalbo.
- HOLLANDA, C. B. de. (2004). *Chico Buarque, letra e música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LE GOFF, J. (1984). "Memória". In: *Enciclopédia Einaudi*, volume I. Porto.
- POULANTZAS, N. (1978). *A Crise das ditaduras – Portugal, Grécia, Espanha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- RAMPINELLI, W. (2002). "Por que a Revolução dos Cravos deixou de ser socialista? (Entrevista com o tenente-coronel Otelo Saraiva de Carvalho)". In *Lutas Sociais*. São Paulo: Pulsar
- _____. (2004) "As ditaduras envergonhada, escancarada e derrotada de Elio Gaspari – Uma grande obra com grandes lacunas". In *Lutas Sociais*. São Paulo: NEILS.

- SANTOS, B. de S. (1992). "A Crise Revolucionária de 1974-75". In *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*. 2ª edição. Lisboa: Afrontamento.
- SCHWARZ, R. (2001). "Cultura e Política, 1964-1969". In *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra.
- TINHORÃO, J. R. (1978). *Pequena História da Música Popular*. Petrópolis: Vozes.
- VILARINO, R. C. (2002). *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. 4ª edição. São Paulo: Olho D'Água.