

**FACULDADE DAMAS DA INSTRUÇÃO CRISTÃ - FADIC**  
**CURSO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

ERIDSON IGOR GOMES DA SILVA

**PARTITURA DIPLOMÁTICA:**  
**A Música e a Diplomacia Cultural brasileira durante a ditadura militar**

RECIFE – PE

2019

FACULDADE DAMAS DA INSTRUÇÃO CRISTÃ  
CURSO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Eridson Igor Gomes da Silva

**PARTITURA DIPLOMÁTICA:  
A MÚSICA E A DIPLOMACIA CULTURAL BRASILEIRA DURANTE  
A DITADURA MILITAR**

Trabalho de Conclusão de Curso como exigência parcial  
para graduação no curso de Relações Internacionais, sob  
a orientação da:

Prof.Dr. Artemis Holmes.

Recife, 15 de junho de 2019.

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Ricardo Luiz Lopes CRB-4/2116

S586p Silva, Eridson Igor Gomes da.  
Partitura diplomática: a música e a diplomacia cultural brasileira durante a ditadura militar / Eridson Igor Gomes da Silva. – Recife, 2019.  
51 f.: il. col.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Artemis Holmes.  
Trabalho de conclusão de curso (Monografia – Relações Internacionais) – Faculdade Damas da Instrução Cristã, 2019.  
Inclui bibliografia

1. Relações internacionais. 2. Música. 3. Diplomacia cultural. 4. Regime militar. I. Holmes, Artemis. II. Faculdade Damas da Instrução Cristã. III. Título.

327 CDU (22. ed.)

FADIC (2019.1-275)

FACULDADE DAMAS DA INSTRUÇÃO CRISTÃ  
CURSO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS

ERIDSON IGOR GOMES DA SILVA

**PARTITURA DIPLOMÁTICA:  
A MÚSICA E A DIPLOMACIA CULTURAL BRASILEIRA DURANTE  
A DITADURA MILITAR.**

Trabalho de Conclusão de Curso como exigência parcial  
para graduação no curso de Relações Internacionais, sob  
a orientação da Profª Drª Artemis Holmes.

Aprovado em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Orientadora: Dr. Artemis Holmes  
**FACULDADE DAMAS DA INSTRUÇÃO CRISTÃ - FADIC**

---

Prof. Ms. Luis Emanuel Barbosa Cunha  
**FACULDADE DAMAS DA INSTRUÇÃO CRISTÃ - FADIC**

---

Prof. Dr. Pedro Gustavo Cavalcanti Soares  
**FACULDADE DAMAS DA INSTRUÇÃO CRISTÃ - FADIC**

Recife, 15 de junho de 2019

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que admiram a cultura brasileira.

Aos que entendem o valor da MPB para a nossa identidade.

Aos que defendem a democracia .

*“Quem luta contra qualquer tipo de sistema opressor ou ditador não é rebelde, é libertador”*

*Alan Basilio*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por toda a ajuda nos momentos de necessidade, pelo cuidado e proteção durante todos os meus percursos diários.

Agradeço também a minha família que tanto acreditou nas minhas capacidades, a minha mãe Lindalva Maria, aos meus irmãos Diego e Raphael, as minhas tias e primas.

Gratidão profunda também aos meus amigos que foram minha base de sustentação nos momentos de dificuldades, que me fizeram ter calma quando pensava em desistir, que acreditavam nos meus sonhos e me fizeram sentir que eu seria capaz de conquistar tudo o que quisesse. Minha mais sincera e carinhosa gratidão a Marlusa, Wanessa, Tatiane, Jéssica, Eduarda, Natália, Nicolle, Vanessa, Paulo, vocês são incríveis e carregarei comigo para a vida.

Aos meus amigos de infância que sempre acreditaram no meu potencial Marcelo e Ethiene.

As minhas amigas que fazem parte da minha vida desde o colégio, Dyandra, Rayane, Maria.

Meu muito obrigado também a professora Artemis por ter acreditado e me ajudado a desenvolver esse trabalho.

A toda equipe de professores do curso de Relações Internacionais da Faculdade Damas, vocês abriram meus olhos para o mundo, gratidão.

Agradeço muito também aos meus companheiros e amigos de trabalho, Ingrid, Rory, Daiana, Federic, Adelma.

Muito obrigado a Márcia Araújo pelos conselhos, pelo livro sobre brega e por ter me cedido o notebook para conclusão deste trabalho.

## RESUMO

Num período onde havia uma ascensão sobre o debate do *status* de validade e estabilidade do governo brasileiro sob a direção dos militares, a música se desenvolvia como instrumento de luta pela redemocratização e combate ao regime, ao mesmo passo que se configurava como importante elemento influenciador no processo de construção da identidade cultural brasileira frente ao cenário internacional. Durante a vigência do regime militar houve a multiplicação dos movimentos culturais, fortemente promovida pela juventude universitária assim como pelos intelectuais e artistas, apesar de serem constantemente vigiados e reprimidos pelos militares, sob a justificativa da “segurança nacional”, foi durante esse período que se identificou um fortalecimento cultural, principalmente a nível de produção, composição, gravação e lançamento de músicas. Apesar de apresentarem aspectos conflitantes se analisados a nível nacional e internacional, a relação entre música e diplomacia cultural se desenvolveu numa direção dinamicamente importante para a consolidação da imagem do Brasil no exterior assim como para a defesa dos interesses nacionais tanto no sentido econômico quanto identitário.

Palavras-chaves: Música. Diplomacia cultural. Identidade. Regime militar.

## **ABSTRACT**

In a period where there was a rise in the debate on the status of validity and stability of the Brazilian government under the direction of the military, music developed as an instrument of struggle for redemocratization and combat of the regime, at the same time as being an important influencing element in the process of constructing the Brazilian cultural identity in front of the international scene. During the period of the military regime, there was a proliferation of cultural movements, largely headed by university youth as well as intellectuals and artists, although they were constantly monitored and repressed by the military under the justification of "national security". identified a cultural strengthening, mainly in terms of production, composition, recording and release of songs. Although conflicting aspects are analyzed at national and international levels, the relationship between music and cultural diplomacy has developed in a dynamically important direction for the consolidation of Brazil's image abroad as well as for the defense of national interests both in the economic sense and in the identity.

Keywords: Music. Cultural diplomacy. Identity. Military regime.



## LISTA DE SIGLAS

AHI	Arquivos Históricos do Itamaraty
AI-5	Ato Institucional de número 5
CHDD	Centro de História e Documentação Diplomática
CPC	Centro Popular de Cultura
DCI	Divisão de Cooperação Intelectual
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOPS	Delegacia de Ordem Política e Social
EUA	Estados Unidos da América
FAB	Força Aérea Brasileira
FUNAG	Fundação Alexandre de Gusmão
IICI	Instituto Internacional de Cooperação Intelectual
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MPB	Música Popular Brasileira
MRE	Ministério das Relações Exteriores
OEA	Organização dos Estados Americanos
PEI	Política Externa Independente
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
MÉTODO.....	12
1 - DIPLOMACIA CULTURAL BRASILEIRA EM ANÁLISE .....	13
1.1 - Entendendo a formação da diplomacia cultural na pré-ditadura.....	13
1.2 - Diplomacia cultural a partir de 1945: <i>soft power</i> e o redirecionamento comportamental do Itamaraty.....	17
2 - O SOM DA DITADURA: MUSICALIDADE BRASILEIRA EM ASCENSÃO.....	26
2.1 - Tropicália.....	30
2.2 - Outros tantos vetos.....	32
3 - PARTITURA DIPLOMÁTICA: MÚSICA E DIPLOMACIA NUMA PERSPECTIVA INTERNA E EXTERNA.....	36
3.1 Diplomatas X Guerrilheiros.....	37
3.1.1 Geraldo Vandré.....	38
3.1.2 - Chico Buarque de Holanda.....	39
3.2 - Chico X Vandré - Amostras representativas do perfil dos dois grupos.....	40
3.3 - A outra face da “Diplomacia Cultural” no <i>background</i> .....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
REFERÊNCIAS.....	49

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar o desenvolvimento da diplomacia cultural<sup>1</sup> do Brasil durante o período de ditadura militar (1964 - 1985), assim como entender o papel da música dentro do processo de construção da identidade cultural brasileira.

Assim, buscar-se-á entender como a música tornou-se muito mais do que uma obra de arte, saindo da esfera exclusiva do erudito e do formal, para transformar-se numa ferramenta de promoção cultural do Brasil no exterior, em um período onde se alçava o debate sobre o *status* de validade e estabilidade da política brasileira comandada pelos militares. Nesse mesmo período a música se incorporava nas mãos do povo, como um instrumento popular de promoção, luta e defesa dos direitos humanos, uma influenciadora do processo de construção da identidade cultural nacional frente ao cenário internacional.

A ascensão dos militares ao poder foi um evento que mudou a história da política brasileira, as modificações resultantes foram vistas para muito além de suas fronteiras, isso porque forneceu um novo modelo de golpe e de regime político propriamente para diversos outros países latino-americanos.

A multiplicação dos movimentos culturais, embora extremamente oprimidos, perseguidos e vigiados pelo Estado, que usava como justificativa a questão da “segurança nacional”, foi muito significativo para o fortalecimento da musicalidade brasileira no exterior. Ainda que se desenvolvesse de forma conflitante, a relação entre música e diplomacia cultural durante este período alçou a imagem do país no exterior, ao passo que conseguiu canalizar holofotes para as tomadas de decisões e iniciativas políticas nacionais.

Neste contexto de constantes atritos entre a cultura política desenvolvida pela população e aquela imposta pelo regime, será realizada uma análise do comportamento da diplomacia cultural brasileira, que durante este período da ditadura militar teve como lema condutor o *slogan* “Pelo que é nosso!”. Tal expressão coordenou o surgimento e consolidação da diplomacia cultural brasileira durante meados do século XX, influenciando diretamente o

---

<sup>1</sup> “A diplomacia cultural é um instrumento importante de aproximação entre os povos, contribuindo para abrir mercados para a indústria cultural e para o estabelecimento de vínculos culturais e linguísticos. É, também, ferramenta para estimular os diálogos político e econômico, pois fomenta o entendimento mútuo e cria confiança, interesse e respeito entre as nações.” MRE - Ministério das Relações Exteriores, disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural-mre/19484-diplomacia-cultural>> Acessado em: 16 de fevereiro de 2019.

processo de construção identitária da nação, assim como a condução de suas políticas internacionais.

A leitura do cenário brasileiro durante todo esse período é fundamental para entender o processo de maturação das suas políticas culturais, isso porque durante muito tempo o Brasil foi considerado como um espaço de influência direta, no sentido de que era um espaço suscetível à ingerência, manipulação e modificação, principalmente via Estados Unidos da América (EUA), seja na condução de sua política, na caracterização da sua cultura ou na administração da sua emergente economia.

No entanto, o caminhar da sua diplomacia cultural durante a ditadura é considerado um momento decisivo na consolidação da sua identidade nacional própria, foi onde se viu uma resistência a influências externas e um fortalecimento da cultura nacional, elementos fundamentais no curso da modelagem multicultural identitária brasileira. Percebe-se que o Brasil teve um comportamento pioneiro entre os países latino-americanos, o Brasil desenvolveu uma diplomacia cultural de importantes integrações, e interessantes desdobramentos, a ponto de conseguir ‘consolidar’ sua imagem de nação frente ao cenário internacional.

Assim, neste trabalho pretende-se mostrar que, independentemente do teor político-ideológico, da origem, e dos elementos estéticos, a música pode ser utilizada pela diplomacia cultural como uma ferramenta de criação de uma identidade cultural nacional, e defesa dos interesses e objetivos ambicionados pelos países. Principalmente na atualidade, a música oferece um canal de transmissão fácil, rápido e eficaz, conseguindo cativar diversos públicos, ao passo que, fornece um cenário de cooperação e integração cultural entre os povos, fazendo com que haja uma aproximação, em diversas dimensões, entre países que estejam até continentalmente separados.

Idealiza-se também realizar uma análise e pesquisa das expressões musicais desenvolvidas durante o período da ditadura militar no Brasil, com as modificações políticas e sociais ocorridas no sentido de fortalecimento e promoção da política cultural brasileira, assim a adesão da música como importante ferramenta de consolidação da identidade cultural nacional, identificando se houve aumento de investimentos ou criação de divisões para desenvolvimento e promoção cultural no exterior.

## MÉTODO

A metodologia utilizada durante esse projeto pode ser categorizada como qualitativa, isto porque tem como objetivo desenvolver uma análise comportamental da diplomacia cultural durante a ditadura militar do Brasil, tendo como um dos focos dentro dessa análise, o papel da música e seus potenciais efeitos na formação identitária da nação e na consolidação de sua diplomacia cultural. Destacando que a cultura e política externa fazem parte de um importante meio de desenvolvimento nacional através da diversificação cultural. Sendo assim, dentro desse sentido, sugere-se a análise da utilização da música como uma nova forma de inserção internacional, com a participação do governo e do próprio povo como principal fonte produtora e consumidora.

Será utilizada uma abordagem subjetiva, orientada aos processos, desenvolvendo-se uma pesquisa bibliográfica baseada na teoria construtivista das Relações Internacionais com o fulcro de esclarecer como a diplomacia cultural pode funcionar como um instrumento do *soft power*. Para a realização da pesquisa, serão analisados dados trazidos por artigos científicos versados na temática da diplomacia cultural, musicalidade, cultura nacional e ditadura militar no Brasil.

Também será feita uma pesquisa documental com base nas notícias dos jornais - nacionais e internacionais -, publicados no período da ditadura e fazendo referência a imagem do Brasil no exterior. Tendo como fonte mais importante trabalhos realizados a partir informativos internos do Departamento Cultural do Itamaraty e as notas e discursos dos diplomatas referentes às políticas culturais brasileiras executadas, todos extraídos dos Arquivos Históricos do Itamaraty (AHI), da Fundação Alexandre de Gusmão (FUNAG) e do Centro de História e Documentação Diplomática (CHDD).

## 1 - DIPLOMACIA CULTURAL BRASILEIRA EM ANÁLISE

O Brasil sempre foi alvo de questionamento por parte do sistema internacional por diversos motivos, sejam de caráter político pela sua democracia recente e frequentes tendências à corrupção; econômico, por apresentar nítidas fragilidades e dependências; social já que a sociedade era um reflexo da instabilidade, desigualdade e discriminação que pairava sobre as esferas mais altas; cultural por apresentar uma composição cultural tão diversa, carregada da influência da cultura negra tida como de baixo nível pelos centros do cenário internacional, entre outros. Caminhando em direção ao foco, destaca-se o perfil cultural brasileiro durante o século XX, mas especificamente durante o período da ditadura militar, e atenta-se a entender quais aspectos caracterizaram o comportamento e quais elementos compuseram a identidade<sup>2</sup>, ainda em construção, deste país sul-americano.

### 1.1 - Entendendo a formação da diplomacia cultural na pré-ditadura

A imagem do Brasil no sistema internacional foi foco de indagações desde o período imperial<sup>3</sup>, no entanto, segundo Gilberto Freyre, somente durante o governo do ícone das relações exteriores brasileira, Barão de Rio Branco (1902- 1912), que o Brasil, conseguiu consolidar o Itamaraty como o “órgão supremo de irradiação ou afirmação do prestígio do Brasil”, ou seja, Rio Branco elevou o grau de importância e de prestígio internacional, ao passo que consolidava um sistema organizacional e de valores nacionais sólidos (Freyre, 2004, p.172). O que se viu foi um alto grau de esforço no sentido de consolidar uma imagem de nação estável e ‘civilizada’ para o sistema internacional, isso porque os europeus assim como os norte-americanos, carregavam no imaginário uma imagem totalmente distorcida do Brasil, seria como de um país de selvagens, primitivos e pouco politizados se comparados a eles. Uma característica marcante desse processo foi a nomeação de intelectuais e escritores como representantes diplomáticos do Brasil no exterior, no sentido de que essas figuras intelectualizadas servissem de reflexo do que ‘teoricamente’ seria a sociedade brasileira.

---

<sup>2</sup> A identidade nacional é um discurso, e, por isso, ela, como qualquer outro discurso, é constituída dialogicamente (BAKHTIN, 1970).

<sup>3</sup> Isso porque o país passava por mudanças políticas importantes: a Proclamação da Independência em 1822; o estabelecimento da Monarquia Constitucional em 1824; as graves crises econômicas decorrentes da concorrência de outros países na exportação de produtos como cana de açúcar, algodão e tabaco; o período Regencial( 1831 - 1840) e o Parlamentarismo iniciado em 1847 e sustentado até a data da Proclamação da República em 1889. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/noticias/cultura/2009/11/imperio>> Acessado em: 14 de março de 2019.

No entanto, é bem verdade que, durante toda a Primeira República (1889 - 1930), não houve políticas sólidas e sistemáticas de difusão cultural brasileira no exterior, o que se via eram, na realidade, ações pontuais que tendiam a não ter ligação entre si, e que, conseguiam às vezes, e em determinados aspectos, conquistar resultados interessantes como a participação do Brasil nas ações do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI) fundada em 1924 e com participação do Brasil a partir de 1925 com a criação da Comissão Brasileira de Cooperação Intelectual, que gradativamente, teve sua responsabilidade transferida ao Itamaraty. Outro ponto que merece destaque foi a nomeação do delegado Élysée Montarroyos, que foi uma figura importantíssima no processo de condução da relação entre esse organismo e o Itamaraty, muito disso porque Montarroyos foi perspicaz o suficiente para perceber a importância do papel da cultura dentro do âmbito das relações internacionais. Ele desenvolveu uma perspectiva guiada pela necessidade de construir uma propaganda inteligente e oportuna do Brasil no exterior (Lessa, 2012, p.148).

Montarroyos influenciou a criação, em 1934, do Serviço de Expansão Intelectual que basicamente teve como objetivo a propagação dos valores literários brasileiros no exterior, isso de uma forma inteligente e discreta, fazendo com que esse processo fosse conduzido de maneira ‘natural’, ou seja, tirando toda aquela formalidade e robotização associado às ‘propagandas nacionais’ e adicionando um caráter, de certa forma, autônomo ao processo de interconexão cultural, claro que com todo um processo organizacional no plano de fundo. A documentação que legitimava esse serviço recomendava que houvesse encontros entre escritores brasileiros e estrangeiros a fim de haver uma troca cultural, ao passo que despertasse interesse pela cultura nacional e desenvolvesse vínculos intelectuais entre os representantes. O serviço também se encubia de publicar e divulgar obras brasileiras que tivessem relação com importantes temas nacionais( Lessa, 2012,).

Em 1937 instituiu-se o conhecido como o Serviço de Cooperação Intelectual, que acabou sendo alvo de inúmeras críticas, mas que teve como objetivos “atender essa necessidade imperiosa de mostrar a verdadeira imagem do Brasil” (Suppo, 2003, pg.43), o que se intencionava era dinamizar e modernizar o processo de ‘marketing’ cultural do Brasil no exterior, oferecendo, dentre outras ações: bolsas de estudo para aqueles que se interessassem em se aventurar no exterior; estímulos financeiros a revistas estrangeiras para que publicassem conteúdo positivo relativo ao Brasil; revisão dos conteúdos dos livros de história e geografia, objetivando ‘moldar’, a imagem retratada do Brasil nos textos didáticos.

Em 1938, esse serviço se converteu em uma Divisão de Cooperação Intelectual - DIC - que tinha como foco “atender ao expediente do Ministério das Relações Exteriores na parte

referente às relações culturais com os outros países, à difusão da cultura brasileira e à divulgação de conhecimentos úteis sobre o nosso país nos principais centros estrangeiros” (MRE, apud FERREIRA, 2006, p.104.). Entretanto, as reais ações do DIC eram afetadas diretamente pela falta de orçamento para as ações que se pretendia fazer, a divisão caminhou a passos lentos, muito porque havia uma certa ineficiência administrativa<sup>4</sup> por parte do Brasil, já que almejava consolidar e refinar sua imagem de país civilizado no exterior, mas não convertia recursos financeiros suficientes para acompanhar essas ambições, o que de certa forma, levantava reflexões sobre se a diplomacia cultural era realmente algo importante para a política externa brasileira (Fléchet e Dumont , 2014).

Todo esse contexto pré ditadura militar é essencial para entender em que ponto a diplomacia cultural brasileira se encontrava no momento e que processos caracterizaram o posicionamento brasileiro frente às suas políticas culturais no exterior. Pode-se afirmar que a diplomacia cultural brasileira se consolidou, propriamente, a partir de 1937 com a instauração do Estado Novo, ainda que muito confusa quanto às suas atribuições, fragmentada entre diversos ministérios, submissa entre os interesses e divergências características da heterogeneidade do governo Vargas. O DCI e o Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP -, criado em 1939 e abrigado diretamente no gabinete da presidência da República - ainda que enfrentando dificuldades de comunicação, conseguiram convergir e estabelecer cooperação em prol dos almejados objetivos da Diplomacia Cultural brasileira, tudo isso diante de uma política analisada como híbrida, já que se tornara difícil diferenciar o que se referia a marketing cultural e o que se referia a cooperação internacional.

O que se defendia, via diplomacia cultural, era uma desconstrução da imagem de país selvagem e não-civilizado que o Brasil tinha no cenário internacional, e a reconstrução de uma nova perspectiva própria do Brasil como um país totalmente civilizado, rico culturalmente, economicamente viável e politicamente estável, apesar dos pesares. Combater o imaginário do Brasil como ‘terra de selvagens’ e consolidar as relações com os países tidos como ‘civilizados’ eram objetivos subjetivamente destacados nos discursos e nas iniciativas políticas.

Apesar de os europeus terem sido o primeiro alvo da diplomacia cultural brasileira, via Instituto Internacional de Cooperação Intelectual - IICI, o Brasil iniciou seus intentos quanto a

---

<sup>4</sup> Bueno de Prada, que chefiava na época o DCI, descreveu sua dificuldade frequente em tentar conseguir um financiamento permanente ao Ministério a fim de trabalhar com segurança e diretriz, dentro de um plano previamente estabelecido. LESSA, 2012, p. 5.



consolidar sua imagem e relação frente aos países latino-americanos<sup>5</sup>, tendo havido um reforço diplomático dos postos do Itamaraty na região e a assinatura de diversos acordos e tratados de cooperação visando uma maior integração sociocultural.

Já em relação aos EUA, pode-se observar um nítido movimento de manutenção da afinidade com a Política de Boa Vizinhança<sup>6</sup> sustentada pelo governo americano, isso porque o Brasil reconhecia concretas vantagens na manutenção da relação com a potência culturalmente em ascensão. Isso pode ser notado, por exemplo, nas ações de envio de café, músicos e cantores aos importantes eventos culturais como a Feira Internacional de Nova York em 1939, durante a gestão Vargas. Um elemento importante que está associado diretamente ao perfil comportamental da política externa do Brasil durante esse período foi a denominada “equidistância pragmática”, ou seja, o esforço brasileiro em agir com neutralidade frente a todas as pressões provenientes do eixo (Fléchet e Dumont, 2014).

Todo esse contexto foi essencial para a caracterização e consolidação da Diplomacia Cultural brasileira, e algumas características evidenciadas nesses anos se mantiveram presentes a partir de 1945, mesmo com a mudança de regime político instaurada. Dentre algumas, destaco três características: a nítida desorganização institucional e os atritos provenientes dos choques de personalidades das lideranças; um denso pragmatismo no âmbito das tomadas de decisões; e uma relativa divergência entre elementos culturais que realmente eram valorizados nacionalmente e o que se propunha a exibir no cenário internacional.

## **1.2 - Diplomacia cultural a partir de 1945: *soft power* e o redirecionamento comportamental do Itamaraty.**

A partir de 1945, a diplomacia cultural brasileira ganhou novos traços e contornos próprios, ela começou a ser desenvolvida sob uma lógica de “divulgação cultural”, e com efeito viu sua esfera de atuação desdobrar-se em três sentidos distintos: primeiro que foi essencialmente a valorização da diplomacia cultural como uma importante agenda frente às demais instâncias do governo; segundo foi o processo de simbiose da cultura popular com a

---

<sup>5</sup> Muito desse processo ocorreu através da assinatura de diversos acordos de cooperação, dentre os quais podemos destacar o de revisão de manuais escolares e de ensino de História, o primeiro inclusive foi assinado em 1933 entre Brasil e Argentina. Para uma análise geral desses acordos ler DUMONT, 2013.

<sup>6</sup> Implementada durante os governos de Franklin Delano Roosevelt nos Estados Unidos (1933 a 1945), a chamada política de boa vizinhança tornou-se a estratégia de relacionamento com a América Latina no período. **A Era Vargas: dos anos 20 ao 1945, Anos de Incertezas (1930 - 1937)**, Política de boa vizinhança, FGV CPDOC. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37>> Acessado em: 17/11/2018.

erudita, colocando ambas como importantes elementos identitários, especialmente para fins de divulgação; e terceiro foi a re-caracterização do perfil do público alvo, assim como um redirecionamento dos espaços de destino das ações diplomáticas.

É bem verdade que, ainda atualmente, nenhum estudo expõe de forma precisa, uma análise dos números orçamentários do Itamaraty referentes ao quesito diplomacia cultural, isso porque houve constantes fluxos modificadores dos organogramas. Sendo assim, não se conseguia realizar eventuais análises contínuas sobre o maquinário cultural do Ministério das Relações Exteriores, e, os pontuais autores que se desafiaram a fazer essa análise extraíram uma conclusão que se tornará um senso comum. Essa conclusão seria de que há uma nítida incoerência entre os objetivos culturais do Brasil e os recursos financeiros destinados a efetivação desses tais objetivos dentro do Departamento Cultural. O diplomata Sérgio Arruda comentava em tom de lamento, em 1983, que o que se via era “a menor importância relativa atribuída em nosso país à diplomacia cultural, e por via de consequência, às atividades correlatas de divulgação internacional” (Lessa, 2012).

Mesmo com a escassez de estudos quantitativos com informações realmente confiáveis sobre esses fluxos financeiros do Departamento Cultural do Itamaraty, um ponto que se pode levantar, mesmo com as constantes modificações organizacionais, é que houve um desenvolvimento contínuo da diplomacia cultural brasileira no período Pós-Guerra até meados de 1980, período em que conseguiram, finalmente, realizar os primeiros estudos sobre o papel da diplomacia cultural e o processo de divulgação cultural. Além da emergência de publicações e estudos a respeito da diplomacia cultural, viu-se um amadurecimento do organograma de ações de caráter cultural.

O Brasil conseguiu conduzir o estabelecimento de uma diplomacia cultural de caráter ativo, em especial nas organizações internacionais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e a Organização dos Estados Americanos (OEA). Assim obteve destaque frente ao cenário internacional com suas iniciativas; exemplo deste reconhecimento foram as nomeações de Arthur Ramos para o Departamento de Ciências Humanas, e do Heitor Corrêa de Azevedo como encarregado e membro executivo do Conselho Internacional de Música - ambos são ligados à Unesco. Outra prova foi o estudo, conduzido pela própria Unesco, sobre a “diversidade cultural” do Brasil.

Todo esse processo de promoção cultural brasileiro não ficou restrito e sob responsabilidade exclusiva do Itamaraty; pelo contrário, o que se viu foi a adoção de uma estratégia semelhante à executada no período entre Guerras, ou seja, ocorreu uma capilarização das responsabilidades entre outras instâncias políticas, como o Conselho Federal de Cultura

(fundada durante o próprio regime militar no ano de 1967), ou o Ministério da Educação e Cultura (MEC). Tudo isso com o puro e necessário objetivo de conduzir uma formação da política cultural brasileira em si, por meio de campanhas nacionais das mais diversas formas, assim como, com os esforços voltados para o estabelecimento de intercâmbios internacionais na esfera cultural (Azevedo, 2006). Isso não representava necessariamente algo positivo, mas apenas mostrava que se observava uma gradativa evolução de esforços no sentido de tentativa de construção de uma política efetiva e madura.

O fato é que toda essa dinamização dos atores envolvidos ao longo do processo de formação das políticas culturais do Brasil demonstra que estavam sendo realizados esforços importantes no sentido de consolidação desse movimento. A união das elites intelectuais e das figuras políticas em prol da construção das ações de promoção da cultura brasileira no exterior - isso independente da ruptura ocorrida em 1964 - , demonstra, de forma nítida, a vontade de crescer e amadurecer a política cultural do Brasil como uma forte ferramenta de *soft power*.

O Brasil, como potência hegemônica regional, fez/faz uso muito bem do *soft power*, conceito proposto por Joseph Nye, 2004, em seu livro *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, como instrumento para consolidar seus objetivos, através da atração dos seus valores políticos e ideológicos por meio da música, destacando seus elementos culturais e tornando as ideologias mais atraentes, servindo assim de ‘bússola’ para outros países o seguirem e o quererem ‘por perto’.

Analisando com base na teoria construtivista das Relações Internacionais, percebe-se que a diplomacia cultural funciona como um instrumento do *soft power*. O *soft power* é um conceito introduzido por Joseph Nye na década de 1980, e teve como principal objetivo exatamente facilitar o processo de compreensão do comportamento da política externa americana. Nye define *soft power* como: “[...]a capacidade de obter o que você quer através de atração, em vez de coerção ou pagamentos. Surge da atratividade da cultura, ideais políticos e políticas de um país. Quando as nossas políticas são consideradas legítimas aos olhos dos outros, o nosso poder brando é reforçado” (NYE, 2004).

Além do mais, para que se entenda o que propriamente é *soft power*, faz-se necessário definir e compreender como o poder é exercido dentro do âmbito das relações internacionais. Nye comenta que “você pode coagi-los com ameaças. Você pode induzi-los com pagamentos. Ou você atraí-los” (NYE, 2004).

Uma vez entendendo como o poder é exercido dentro das relações internacionais, Nye conceitua poder como sendo: “[...] a habilidade de influenciar o comportamento dos outros para conseguir o resultado que se quer”(NYE, 2004).

Em síntese, para Nye, o conceito básico de poder é a habilidade de influenciar outros a fazer o que você quer. Há três maneiras de se fazer isto: uma delas é ameaçá-los com galhos; a segunda é comprá-los com cenouras; e a terceira é atraí-los ou cooperar com ele para que queiram o mesmo que você. Se você conseguir atraí-los a querer o que você quer, te custarão muito menos cenouras e galhos.

Numa análise sob a égide da ciência política, podemos dizer que o *soft power* recai majoritariamente sobre três recursos do país: cultura ( na medida que se consegue ser atraente para os outros), valores políticos ( como fator determinante internamente e externamente) e suas políticas externas ( no sentido de serem enxergados como legítimas e autoridades morais). Dentre os três, destaco o recurso cultural, sobre o qual se desenvolve esta pesquisa e sua relação com musicalidade e diplomacia. Para Nye (2004), a cultura “ é o conjunto de valores e práticas que criam significado para a sociedade”.Tendo muitas manifestações e sendo comum haver uma distinção entre cultura alta , como literatura, arte e educação, que cativa a atenção das elites, e a cultura dita como popular, que se encontra no entretenimento da massa.

O *slogan* tomado como grito condutor das iniciativas culturais brasileiras foi “Pelo que é nosso!” , ele foi inicialmente usado pela imprensa carioca como forma de saudar o sucesso dos artistas brasileiros na Europa, especialmente pós I Guerra Mundial. No entanto, essa iniciativas, ainda necessitavam, e muito, de organização, definição e refinamento dos aspectos políticos e organizacionais.

Num contexto caracterizado pela Guerra Fria, percebia-se o movimento de descolonização em sequência em vários pontos do globo, ao passo que, estimulava-se o entendimento e reconhecimento do movimento de globalização cultural, econômico e político, como algo essencial e importante para o amadurecimento dos Estados.

Mesmo diante de toda essa onda globalizadora durante a Guerra Fria, é válido destacar o posicionamento sólido do Brasil frente aos objetivos almejados, e a permanência deles ao longo desse período. Os objetivos eram: defesa dos interesses econômicos brasileiros no exterior e consolidação e defesa da identidade nacional. Óbvio que esses objetivos evoluíram ao longo do século e, no que tange a interesses econômicos no exterior o Brasil se esforçava na busca por investimentos industriais, aumento da exportação e estímulos ao turismo internacional, conseguindo dinamizar um pouco mais o plano econômico brasileiro que era, quase que inteiramente, baseado na agricultura e mineração. Já no sentido identidade nacional, foi perceptível que sua construção navegou por diversos debates nas esferas artísticas e políticas, principalmente depois do aumento da repressão pelo plano de segurança nacional em 1968.

Em contrapartida, os conteúdos, assim como os destinatários das políticas culturais do Brasil tiveram a oportunidade de perceber diversos desdobramentos, isso por que houve um interessante processo de dinamização das iniciativas culturais, que em certo ponto, romperam com elementos acordados pela diplomacia cultural no entre guerras. Sendo assim, o desenrolar da diplomacia cultural caracterizou-se pela real diversificação das ações políticas aplicadas, baseadas sempre numa demarcação muito mais ampla da “cultura nacional”. O interessante de tudo isso foi que a cultura tida como popular conseguiu seu espaço nas ações conduzidas pelo Itamaraty, com muito destaque para a esfera musical como comprova essa circular de 1945:

Considerando o interesse crescente despertado pela música brasileira no exterior e a excelente oportunidade de defendê-la de maneira efetiva, a Secretaria de Estado das Relações Exteriores está procedendo à escolha de uma discoteca mínima da referida música, em seu aspecto erudito e popular, para ser remetida a todas as Missões diplomáticas e Consulados de carreira do Brasil, bem como, por seu intermédio, às emissoras mais importantes do país onde se acham acreditados, e, eventualmente, às entidades culturais representativas a que possa verdadeiramente interessar, o recebimento de uma dessas coleções (FLÉCHET e DUMONT, 2014, pg. 203-221).

Esse processo de inclusão da cultura popular resultou na projeção da imagem de um “Brasil negro” - que obviamente era totalmente contrária ao almejado pela elite que defendia a promoção de uma imagem de país civilizado dentro dos padrões europeus - e claro, sofria também muita resistência por parte do corpo diplomático para ser aceita, um exemplo claro foi que, no Festival de Cannes de 1959, o MRE recusou a inscrição do filme *Orfeu Negro*<sup>7</sup> para o grupo de filmes brasileiros presentes no festival pelo fato de que foi gravado por atores negros na periferia do Rio de Janeiro, e logicamente, foi idealizado a partir da perspectivas deles, que acabava sendo contrária ao que o Ministério incentivou ser exibido no exterior; na verdade, era nítido o receio quanto à forma que se poderia interpretar esse tipo de produção, e conseqüentemente, qual imagem do Brasil ficaria na memória daqueles que assistissem esse filme.

Essa recusa do Filme *Orfeu Negro* representou a nítida resistência ao processo de integração entre as culturas altas e baixas, assim como a preocupação quanto ao transbordamento de elementos que saíam do contorno identitário almejado pela diplomacia

---

<sup>7</sup> O filme é também considerado um dos marcos fundadores da bossa nova. A trilha sonora, assinada por Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Luiz Bonfá e Antônio Maria, traz clássicos do gênero como *A Felicidade*, *Manhã de Carnaval* e *O Nosso Amor*. Disponível em: < <http://tvbrasil.ebc.com.br/ciclos-de-cinema/episodio/orfeu-negro> > Acessado em: 27/01/2019.

conservadora e a massa intelectual para o Brasil. A respeito desse fato, Vinícius de Moraes comenta:

“Achavam que a gente fazia filme sobre os assuntos errados, que não tinha nada que mostrar favela, que devia fazer um filme bonitinho, [sobre] o Copacabana Palace e os ambientes bonitos daqui... Inclusive, as coisas precisam ser ditas porque as pessoas precisam saber delas mais tarde, o então embaixador em Paris, embaixador Alves de Sousa lutou fortemente contra o filme ser mandado para o Festival de Cannes porque era um filme sobre negros e tal, aquela coisa...” (FLÉCHET, 2011, pg. 244)

Todavia, todo esse posicionamento do Itamaraty evoluiu - no sentido de aceitação dos elementos da cultura popular em ascensão - e se adaptou ao que era produzido culturalmente dentro do Brasil, isso visando trazer benefícios à cultura popular, ou seja, a cultura produzido pela massa, e isso foi importantíssimo pois marcou um novo direcionamento do Itamaraty. E foi necessariamente em meio a essa mudança de contexto, que a cultura brasileira conseguiu alcançar seus maiores trunfos culturais, principalmente nas esferas da música e do audiovisual, com destaque para o surgimento da Bossa Nova no Carnegie Hall em 1962, Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro (1966) e com a Semana do Cinema Brasileiro em Buenos Aires (1978) (Fléchet, 2014, cap. 7 e 8; Ribeiro, 1989, p.72). Sendo assim, o fato foi que, cinema, música e até a televisão, se uniram às formas mais tradicionais de promoção cultural - literatura e ciência -, para consolidação dos objetivos culturais brasileiros.

Mesmo sendo tema de muitos debates - muitas vezes divergentes sobre as reais justificativas do redirecionamento comportamental - é possível expor algumas causas do realinhamento das perspectivas da diplomacia cultural brasileira. O primeiro motivo que é válido destacar é que o processo de assimilação da cultura popular no Brasil sofreu influência direta da onda de pressão vinda das embaixadas e representações brasileiras no exterior. Na verdade o que aconteceu foi um redirecionamento da pressão inicialmente sofrido pela população e por outros atores internacionais que almejavam conhecer elementos da cultura folclórica e popular do Brasil. É válido entender que a Diplomacia Cultural brasileira não desenvolveu o papel de “ponte”, isso no sentido de introduzir a cultura produzida popularmente como o Samba e a Música Popular Brasileira - MPB, mas sim apenas para atender aos anseios dos públicos alvos que buscavam consumir essa cultura, a exemplo dos europeus que admiravam as músicas latinas.

De forma generalista, a política cultural brasileira precisa ser relativizada para se desenvolver uma análise coerente, muito disso porque as movimentações do Itamaraty no

sentido cultural não ocorreram pelo desejo de simplesmente promover alguma novidade, lançando artistas e produções brasileiras ainda desconhecidas; muito pelo contrário, foi a popularidade naturalmente adquirida por essas produções e artistas no exterior- com destaque para o mercado musical e audiovisual - , que impulsionaram o desenrolar de políticas protecionistas e estimulantes por parte do país.

Então o que se conclui é que a partir de meados de 1960, a cultura propriamente popular acabou assumindo um caráter de importância para a promoção dos interesses de inserção e promoção do Brasil no exterior, por ser algo que não envolvia muitos gastos por parte do governo, isso porque grande parcela dos valores investidos provinha da iniciativa privada, já o orçamento disponível no Departamento Cultural era bastante desleal aos objetivos almejados. Sendo assim, o Itamaraty literalmente se aproveitou do êxito das iniciativas privadas. Seguindo o fluxo de sucesso vivenciado pelo Samba, Bossa Nova e pelo “Novo cinema” principalmente entre os europeus e norte-americanos, o Brasil buscou cativar atenção para incrementar o turismo internacional.

O relativismo era característico das ações políticas voltadas para a esfera da diplomacia cultural, era nítido que as ações estavam sendo realizadas exclusivamente porque se percebia o amplo sucesso da cultura popular no exterior. Assim o Itamaraty apoiou os artistas puramente em função do seu sucesso internacional, e não com o fulcro de valorizar a cultura nacional ou em prol do amadurecimento de políticas internas. Então o que se viu foi a mudança comportamental da diplomacia cultural, através de um peculiar distanciamento das atitudes tradicionais de suas políticas, e uma nova sequência de ações voltadas à defesa e promoção, no exterior, de uma imagem cultural longe do inicialmente idealizado.

Especificamente durante a ditadura militar, a atitude divergente das políticas se tornaram mais marcantes, principalmente posteriormente à adoção, em 1968, do Ato Institucional nº 5, que basicamente parava a concessão de *habeas corpus*, e isso significava uma nova fase do regime de repressão, com uma certa atenção canalizada aos meios culturais, o que resultou no exílio forçado de diversos artistas símbolos da identidade cultural brasileira. No contexto interno brasileiro, cantores como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Elis Regina eram categorizados como “inimigos diretos” do regime, eram personalidades que defenderam diretamente filosofias políticas que se aproximavam do comunismo. Agora, no contexto externo a situação era bem diferente de todo esse cenário de tensão e repressão, o que se viu foi o patrocínio por parte do Itamaraty a esses mesmos artistas que apresentavam opiniões opostas às políticas do regime militar. Pelo fato de serem populares no exterior. Para exemplificar, o MRE patrocinou a presença de Gilberto Gil, Edu Lobo, Chico Buarque, entre

outros no Mercado Internacional de Edição Musical em Cannes entre 1966 e 1975 (Fléchet, 2014). Vale ressaltar que toda essa ambiguidade entre perseguição interna e promoção desses mesmos artistas perseguidos no exterior deve ser analisada com cuidado, já que, a maioria deles acabaram sendo coagidos e perseguidos pelo governo para que pudessem aceitar as propostas de representar a musicalidade brasileira para o mundo. A Elis Regina, por exemplo, foi duramente intimidada para que pudesse cantar na abertura das Olimpíadas do Exército, que integrava a semana da Pátria durante o governo Médici, pondo sua credibilidade com os opositores da ditadura em jogo.

O fato é que entre 60 e 70, os anseios por efetivação dos objetivos político-econômicos e o pragmatismo das políticas culturais do Brasil, garantiram a continuidade da diplomacia cultural com a relevância dos elementos populares e a abertura para novas conexões culturais. Então o que antes tinha atenção voltada exclusivamente para a zona cultural e mercado europeu e norte-americano, começou a expandir suas perspectivas a ponto de começar a estabelecer vínculos com o continente africano. Em 1961, Jânio Quadros, com sua Política Externa Independente (PEI), começou a estabelecer metas de integração com países da África Ocidental e Meridional destacando ainda mais as proximidades culturais, étnicas e sociais entre o Brasil e África, como pode ser visto na participação do Brasil no Festival Mundial das Artes Negras, no encontro da África com os africanos do Brasil celebrado em Dakar (Flechet, 2011, pg.253) . Ainda que tal política tenha sido suspensa com o golpe de 1964, ela foi retomada ainda no regime militar em 1970, agora com a intenção de manter os vínculos em prol dos interesses econômicos envolvidos na relação, assim como, medida de proteção contra a forte influência americana.

Portanto, essa síntese histórica das evoluções das políticas culturais do Brasil para formação da Diplomacia Cultural nos leva a concluir que havia uma mutação dos métodos, um pragmatismo político permanente e uma continuidade da defesa dos objetivos político-econômicos primários. Era nítido o reconhecimento do Brasil para a indispensabilidade do *soft power* para um país que almejava uma imagem de destaque no cenário internacional, a ferramenta *soft* era um forte meio de inserção internacional e afirmação de suas capacidades e interesses econômicos, sendo o primeiro país a criar todo um maquinário cultural dentro dos serviços do MRE. A ditadura militar exibiu - assim como a Nova República e Estado Novo - a inquietação quanto à construção e promoção da imagem de um Brasil civilizado, politicamente estável e culturalmente rico no exterior.

Sem dúvidas, os objetivos, meios e alvos foram refinados e definidos ao longo dos anos, especialmente a partir de 1960, com a assimilação do caráter popular pelas políticas culturais



construídas pelo Itamaraty, ao passo que também retomava o leque solidário de integração com outras regiões internacionais, como a África. O que se manteve de concreto, até o fim do regime, foi a “equidistância pragmática” entre o corpo diplomático e suas políticas, principalmente no que tange à definição de destinos de suas ações no exterior.

Entretanto, toda essa aparente ordem das políticas culturais brasileiras não deve servir de máscara para esconder a total falta de organização e alinhamento institucional do Itamaraty quanto a questões culturais, assim como, a precariedade crônica de recursos coerentes com os objetivos nacionais estabelecidos. Se a esfera cultural brasileira se desenvolveu mesmo em meio a esse contexto, a maior parte do mérito é das personalidades envolvidas na condução das políticas, como Montarroyos, Capanema e Vasco Mariz. É sensato afirmar que a política cultural do Brasil se apoiou, em grande parte, na sua longa tradição diplomática e em seu competente e qualificado corpo diplomático que conseguia conduzir as ações do Itamaraty quase que de forma independente a outras políticas nacionais.

Somado a isso, o relativo sucesso da diplomacia cultural se deu também pela construção da identidade nacional e pelo tradicional pragmatismo político brasileiro.

## 2 - O SOM DA DITADURA: MUSICALIDADE BRASILEIRA EM ASCENSÃO

A música popular em ascensão, no Brasil, conseguiu trilhar um caminho quase que autônomo no sentido de penetração das diversas camadas sociais, em especial a média-baixa, e nesse sentido entende-se que ela foi um elemento fundamental na consolidação da identidade nacional do país.

Quando se instaurou a ditadura propriamente em 1968, a MPB - Música Popular Brasileira - já tinha começado a alcançar as grandes massas com uma ousadia pouco vista na época. Na década de 60 os famosos Festivais da MPB tinham ganhado muita força, e pelo teor social-cultural e de certa forma político das músicas entoadas pelos movimentos como Tropicália, causou incômodo ao regime já que representava, de certa forma, uma ameaça. A partir daí, a censura passou a ser algo institucionalizado como uma ferramenta de combater as músicas de protestos e que representassem algum tipo de ruptura da moral social dominante.

Ao longo dos debates políticos e culturais, a questão da identidade nacional sempre foi um ponto que estava presente. A juventude como a vanguarda da contracultura, repleta de pensamentos de caráter esquerdistas, projetavam a arte como sendo um instrumento importantíssimo no processo de conscientização social quanto a sua identidade nacional. Canalizando a atenção para a música em si, muito pelo fato dela se apresentar como um canal de difusão importante frente aos meios de comunicação, ela conduzia o povo a refletir sobre a situação política, social e econômica do país no contexto vigente. Os intelectuais e os músicos se empenharam ao máximo para que a música genuinamente brasileira - a música de raiz - voltasse a ser evidenciada e posta em destaque. Na verdade, era um forte desejo de que houvesse uma espécie de ‘purificação’ musical das influências estrangeiras, o que se tornará quase que impossível diante da pluralidade característica do Brasil.

Anteriormente ao golpe de 64 a MPB já havia ganhado um claro espaço de popularização, principalmente entre os universitários, tanto que era chamada de “MPB dos universitários”. A MPB invadia os festivais musicais e acabava exigindo dos artistas muito mais que melodias, mas sim uma mensagem e proposta madura e com engajamento. começou-se a ter uma onda de repúdio à Bossa Nova, pelo fato de ter uma identificação musical com o Jazz americano e também por suas letras geralmente retratarem cenários onde somente a ‘burguesia da zona sul’ se identificava.

Conhecido como “A Era dos Festivais”, este período configurou um momento onde a música popular brasileira atingiu seu maior índice de produção, pois nunca se tinha gravado,

composto, ouvido, tocado tanta música inédita com a participação popular, e aqui a população ouvia, votava, concordava ou não.

O panorama crítico e criativo da música popular era dominado pela presença de uma forte corrente nacionalista e engajada que, com o declínio da Bossa Nova e a subida ao poder das forças conservadoras, encontrava um terreno propício para se desenvolver, especialmente entre o público estudantil, avesso às formas culturais que pudessem ser relacionadas a uma indesejável “invasão cultural imperialista” (FERRARI e PEREIRA, 2006, pg.21).

O que se identificava era o desenvolvimento de uma ‘cultura de protesto’, bastante fortalecida pelos jovens estudantes, intelectuais e artistas que defendiam a ideologia da identidade nacional/popular ao mesmo tempo que não se conformaram com a forte influência estrangeira na musicalidade brasileira.

Segundo Marcos Napolitano, não se podia generalizar essa onda de contracultura, isso porque nem todos os artistas e intelectuais compartilhavam dessa visão grotesca e apocalíptica da “Jovem Guarda” (NAPOLITANO, 2001), isso no sentido de que havia um percentual considerável de artistas que não apoiavam a forma como essa ‘cultura de protesto’ se desenvolvia. No entanto, a massa de intelectuais e artistas ligados a esse movimento da MPB fielmente defendia que a arte propriamente popular não poderia existir fora da arte política, tanto que propuseram a criação de Centros Populares de Cultura - CPC’s - em diversos pontos do país.

(...) Ligado à UNE, surgia no Rio de Janeiro, em 1961, o primeiro Centro Popular de Cultura, colocando na ordem do dia a definição de estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática”. Atraindo jovens intelectuais, os CPCs- que aos poucos se organizavam por todo o país – tratavam de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Um novo tipo de artista, “revolucionário e conseqüente”, ganhava forma. Empolgados pelos ventos da efervescência política, os CPCs defendiam a opção pela “arte revolucionária”, definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a “ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo”, para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe a “consciência de si mesmo” (BARROS, M.P. , 2004, pg.34)

Em contraponto a essa conta de ‘politização da MPB’ diversos outros artistas se posicionavam contra essa lógica de isolacionismo cultural e pureza nacional afirmando que isso já havia se tornado uma tarefa impossível de acontecer, tendo em vista todos os efeitos do processo de globalização - principalmente no quesito avanços nas tecnologias de comunicação - sendo assim, toda essa interconexão já se caracterizava como um processo consolidado e sem

chance de interrupção. Tomando como base a teoria dos meios de comunicação de Marshall McLuhan, entende-se que ocorra uma desterritorialização, e por meio disso a construção de uma aldeia global com culturas universalizadas (BARROS, M.P. , 2004).

Todo esse movimento de contracultura acabará sendo visto como algo puramente exótico, uma espécie de moda passageira que era configurada como um promotor de risco para a sociedade brasileira. O irônico foi que acabou sendo alvo de chacota tanto pela direita militarizada dominante quanto da esquerda com perfil mais tradicional.

Em 1970, com o aperfeiçoamento das estruturas fonográficas e principalmente de televisão, a música conseguiu alcançar patamares de importância nunca antes vistos. Todo o fluxo de divulgação cultural das músicas, somado à popularização da TV fez com que a música fosse assimilada na vida das pessoas de forma tal que se tornará um canal de manifestação poderoso num cenário caracterizado por restrições de expressão.

A música brasileira começou a ganhar contornos internacionais a partir da metade do século XIX, isso no sentido de que os seus músicos conseguiram conquistar espaço no cenário internacional ao passo que começaram a ser identificados como exemplos de representantes do Brasil no exterior.

Diante da ascensão dos holofotes ao contexto musical brasileiro em maturação, os militares começaram a voltar sua atenção para essa categoria de manifestação cultural. Começou a se consolidar um sistema de vigilância, principalmente para o samba, MPB e Rock, isso porque essas correntes musicais começaram a construir uma espécie de frente contra a ditadura. O samba com toda sua forma melódica de entoar um canto de resistência cultural frente a ondas capitalistas opressoras, a MPB com todas as suas letras elaboradas e carregadas de opiniões políticas e o rock com todo o seu apelo popular à mudança comportamental e realinhamento de perspectivas ideológicas, principalmente do público jovem. Tanto que acabou se tornando muito comum haverem trabalhos construídos a partir da parceria com artistas dos três meios.

Com a contínua onda de popularização da televisão, a música começou a adquirir um espaço muito mais significativo. Então, essa relação entre televisão e música foi extremamente importante para se justificar os fluxos evolutivos da música como elemento identitário nacional. Dessa forma, ocorreu a substituição das ondas de consumo musical<sup>8</sup>, isso no sentido de que, passou-se a consumir muito mais músicas compostas e interpretadas nacionalmente do que

---

<sup>8</sup> A CENSURA MUSICAL DURANTE O REGIME MILITAR (1964-1985) Music censorship during the military regime (1964-1985) Maika Lois Carocha. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7940/5584>

internacionalmente. A possibilidade de conhecer novos artistas e obras através dos festivais transmitidos pela TV foram fundamentais para a consolidação do público consumidor da cultura produzida nacionalmente, ainda que ampla e heterogênea.

Ao passo que essa indústria musical se consolidava, o regime militar acompanhava com cautela e vigilância essa emergência de uma cultura popular, e na tentativa de continuar no controle ideológico, começou a estabelecer um regime de censura. Cantores e compositores tiveram suas músicas vetadas integralmente ou parcialmente censuradas, e diante dessa situação, alguns deles começaram a desenvolver as mais variadas estratégias para maquiar as letras das suas canções, tentando usar de metáforas, barulhos de buzinas, buzinas de carros, inventam novas palavras, ou até mesmo a interrupção da melodia no momento que fosse tocar o trecho censurado, tudo isso para driblar a barreira da censura instaurada. Gilberto Vasconcelos chamou essa estratégia de “linguagem de fresta”,

O importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB. Contudo, não basta somente retina. Além de depositar certa confiança na argúcia do ouvido musical, a metáfora da fresta contém uma aporia: restam ainda os percalços objetivos da decodificação (CAROCHA,2006, pg.194).

Essa expressão foi inspirada na música Festa Imodesta cantada por Chico Buarque e composta por Caetano Veloso:

[...] Uma festa imodesta como esta  
 Vamos homenagear  
 Todo aquele que nos empresta sua festa  
 Construindo coisas pra se cantar  
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia  
 E o otário silencia  
 Tudo aquilo que se dá ou não se dá  
 Passa pela fresta da cesta e resta a vida  
 Acima do coração  
 Que sofre com razão  
 A razão que volta do coração  
 E acima da razão a rima  
 E acima da rima a nota da canção [...] <sup>9</sup>

O que o Gilberto Vasconcelos pretendeu dizer foi que as mensagens das músicas não estavam declaradas no que propriamente estava sendo dito, mas sim nas entrelinhas da melodia.

---

<sup>9</sup> Canção Festa Imodesta composta por Caetano Veloso, canta por Chico Buarque em seu álbum Sinal Fechado, em 1977. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/chico-buarque/133773/>> Acessado em: 18/03/2019.

Claro que existiram outras técnicas usadas por outros grupos de cantores e compositores com o mesmo objetivo de driblar essa censura, um outro importante foi o “movimento desbunde” que foi um movimento de resistência contracultura. No desbunde, se identificava doses abundantes de criatividade, poesia e ousadia em meio a um cenário de duras restrições, do visual andrógino do Ney Matogrosso ao tropicalismo, esse movimento rompia com os limites do autoritarismo e do conservadorismo. Segundo Carocha (2006), a expressão desbunde era utilizada para designar, na MPB, as canções cujas letras se fizeram a partir de uma utopia não localizada no tempo ou no espaço, com “viagens”, “portos”, “cais”, “partidas”, “trens”, “estações” ou “festas”, “carnavais”, etc. Assim, tentaram fazer com que o público assimilasse sua proposta de novos valores para uma nova sociedade.<sup>10</sup>

## 2.1 - Tropicália

A intervenção proposta pelo movimento tropicalista era mais voltado para uma contracultura, ou seja, apresentava características de um movimento sociológico no sentido de que o que se contestava eram exatamente os tabus morais, culturais, costumes e os padrões instituídos. Objetivando propor uma nova perspectiva, uma nova forma de pensar, agir e sentir, sendo assim se desejava construir um novo cenário onde houvesse regras e valores próprios. Portanto, era mais um movimento de contracultura do que propriamente contra a ditadura militar instaurada.

Diversos pesquisadores definem a tropicália como uma contracultura brasileira com elementos convergentes com o movimento *hippie* norte-americano, isso no sentido de que se pregam e defendem pontos similares, como a crítica ao comportamento da maioria, a crítica à cultura ocidental (principalmente no quesito influência direta na formação da identidade musical nacional), o descontentamento relacionado às ‘instituições falidas’ e vistas de forma totalmente ironizadas (ironicamente interpretada durante as manifestações também). O que se identificou foi um caminho repleto de antíteses - nacional e internacional, popular e tradicional, passado e presente etc - que constituíram e resultaram em sínteses criativas no que tange ao debate de formação da identidade nacional.

O fato é que os integrantes do movimento tropicalista estavam mais próximos do vivenciado em 1968 em Paris do que necessariamente nas ideologias esquerdistas disseminadas

---

<sup>10</sup> A Censura Musical Durante a Ditadura, Maika Lois Carocha, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7940/5584>> Acessado: 19/04/2019.

no período - como o maoísmo chinês ou marxismo-leninismo. Isso porque assim como durante a ditadura militar no Brasil, os jovens estudantes na França se sentiram reprimidos e injustiçados, quando então decidiram ir às ruas confrontar o governo em prol da defesa de suas liberdades individuais. E então em maio de 1968, os estudantes da principal universidade francesa foram às ruas e enfrentaram as forças militares pela primeira vez, e essa iniciativa resultou numa onda inspiradora para diversos outros grupos aderirem a causa.

No Brasil, se havia ainda um certo temor quanto a sair nas ruas e enfrentar diretamente as forças militares, tendo em vista as duras retaliações que seriam sentidas, os artistas da tropicália decidiram ocupar as rádios e vitrolas e fazer desse veículo de comunicação sua arma de guerra, revolucionando nossa cultura com suas críticas e músicas de teor crítico político.

Como já era de se prever, não houve percepção por parte dos militares em distinguir a diferença dos objetivos do movimento, e a prática de perseguição aos cantores tropicalista se tornou algo totalmente racional para eles. Como relatado por Lee-Meddi, quando Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos em 1968 por exemplo, a acusação que se tinha contra eles era de que eles haviam insultado o ‘sagrado’ hino nacional brasileiro ao cantá-lo em um tom de irreverência - que era um elemento característico dos artistas tropicalistas. Somando essa acusação a outras provocações encenadas por ambos os artistas, o resultado foi o exílio dos dois para Londres entre 1969 e 1972.

Celso Favaretto disserta que o tropicalismo apropriou-se de “materiais e formas da cultura inventariados no tratamento artístico em que se associam uma matriz dadaísta e uma prática construtivista”( FAVARETO, 2007). O próprio Caetano Veloso acabou incorporando ao movimento uma ruptura quase que total com o tradicional, ou seja, ia na contramão da cultura padrão na medida que adicionava uma matriz dadaísta no seu sentido anárquico.

Um ponto importante foi que a tropicália conduziu a uma espécie de confronto direto entre a música brasileira e a música internacional, e desse confronto se originaram diversas letras e arranjos inovadores e poéticos para o cenário musical, assim como para outras esferas como teatro, cinema e literatura. Os frutos eram eloquentemente observados nos palcos e nos já evoluídos meios de comunicação com grande alcance de público, que acabaram conduzindo à emergência de elementos comportamentais muito próximos da agitação global do que qualquer outro movimento cultural dentro do Brasil (BARROS, M.P. , 2004).

Um ponto de esclarecimento importante é que a contracultura no Brasil não significava um processo de assimilar tudo a ponto de tornar-se uma mera reprodução do movimento de contracultura evidenciado nos EUA. No entanto, seguiria mais no sentido de reinvenção da

própria cultura, um processo de refinamento mesclando elementos nacionais e internacionais para construir uma cultura nova e moderna.

Podemos afirmar, sem sombra de dúvidas, que o movimento tropicalista apresentou uma face carnavalesca e livre que feria diretamente o tradicionalismo da massa, e se configurava como um ataque à seriedade que pairava. Sendo assim, o movimento deu suporte para aqueles que acreditavam num mundo diverso e complementar, em outras palavras, onde se defendia que o Brasil poderia ser “X e Y” não somente “X ou Y”. Muito disso se encontrava nas idéias propostas por Oswald de Andrade, “ver com os olhos livres a realidade; o que somos, uma mistura de vatapás e chaminés, xarope bromil, abacaxi e coca-cola”(BARROS, M.P. , 2004); portanto, as idéias oswaldianas acabavam por traduzir os anseios de violência, demolição e reconstrução dos tropicalistas.

## 2.2 - Outros tantos vetos

O cantor Geraldo Vandré inevitavelmente acabou assumindo o papel de inimigo número um da ditadura militar, isso porque ele foi responsável por criar uma canção que até hoje é tido como um verdadeiro hino contra a ditadura. “Caminhando (Para Não Dizer Que Não Falei das Flores)”, que surpreendentemente conquistou o segundo lugar no Festival Internacional da Canção em 68, ainda que em meio a muitas polêmicas envolvidas. O ponto é que essa música se tornou um canto de manifesto na boca da juventude do Brasil no período.

[...] Pelos campos há fome em grandes plantações

Pelas ruas marchando indecisos cordões

Ainda fazem da flor seu mais forte E acreditam nas flores vencendo o canhão

Vem, vamos embora, que esperar não é saber,

Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.

Vem, vamos embora, que esperar não é saber,

Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.

Há soldados armados, amados ou não

Quase todos perdidos de armas na mão

Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição



De morrer pela pátria e viver sem razão [...] <sup>11</sup>

Geraldo Vandré sofreu exílio entre 1969 e 1973. Quando finalmente conseguiu retornar ao Brasil não conseguia mais dar continuidade a sua carreira como músico, sendo assim, a ditadura conseguiu efetivamente silenciar a sua voz. Após esse episódio, emerge um novo inimigo do Estado, o cantor Chico Buarque de Holanda, durante o período em que vigorou a censura e a ditadura, foi o artista que mais sofreu restrições. Foi exilado para a Itália em 1969 e retornou ao Brasil em 1970, quando lançou seu sucesso “Apesar de você” que mesmo sendo aprovado pela censura, foi vetado posteriormente.

[...]Hoje você é quem manda  
 Falou, tá falado  
 Não tem discussão, não  
 A minha gente hoje anda  
 Falando de lado e olhando pro chão  
 Viu?  
 Você que inventou esse Estado[...]  
 Como vai proibir  
 Quando o galo insistir em cantar?[...] <sup>12</sup>

Após a extinção do AI-5 em 78, Chico Buarque num ato de liberdade e impulsionado pelo sentimento de justiça e vingança à censura, gravou diversas canções que tinham sido vetadas e regravou outras que foram censuradas parcialmente, “Cálice”, “Apesar de Você”, também gravou outras canções ousadas que afrontam diretamente os bons costumes da época, “Folhetim” que narrava as descrições de uma prostituta, “Geni e o Zepelim” e “Não sonho Mais” que abordavam a temática de travestis.

O fato é que mesmo com todo o desenvolvimento desse leque de estratégias visando burlar o sistema de censura, a situação do cenário musical brasileiro entre 1970- 1980 se tornou muito complicado, a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas - DCDP, onde passavam obrigatoriamente todas as canções antes de serem tocadas para o público, tornou a

<sup>11</sup> Música Para Não Dizer que Não Falei das Flores, Geraldo Vandré , 1968. Disponível em:<<https://www.lettras.mus.br/geraldo-vandre/46168/>> Acessado em: 26/04/2019.

<sup>12</sup> Trecho da canção “Apesar de você”, de Chico Buarque, lançado em 1970. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/7582/>>Acessado em:25/01/2019.

censura prévia um instrumento onde legitimava o Estado a realizar ações sem necessariamente ter que obedecer a qualquer critério prévio; sendo assim, era possível vetar canções por motivos políticos ou de proteção à moral e bons costumes do povo brasileiro. Neste ponto da história, já se tinha diversos cantores morando fora do Brasil em exílios forçados ou voluntários, e aqueles que permaneciam dentro do país sofriam constantes pressões e perseguições para se manterem na linha.

Claro que esse contexto de censura musical não foi algo exclusivo do período da ditadura militar, a questão é que ainda durante o Estado Novo já se identificava sinais claros de monitoramento do Estado nas produções musicais que apresentassem um certo teor político. Tanto que, comumente só se tocavam nas rádios as canções que elogiavam o Estado, então pode-se dizer que essas restrições já existiam, apenas foram adaptadas a situação do período analisado (CAROCHA, 2004, pg.195). A censura era uma atividade legal do Estado desde a constituição de 1934 - que inseriu uma espécie de sistema jurídico prévio a espetáculos de diversões públicos. Seguido pela constituição de 1937 que expandiu a área de atuação dessa censura para o rádio. A constituição de 1946 ratificou o determinado em 1937. E somente a partir de 1965 uma nova Constituição foi construída agora aos moldes da ditadura militar, tudo no sentido de preservar a ordem e a moral do sistema político vigente.

O regime militar instaurado no Brasil preocupou-se em desenvolver todo um aparato repressivo intencionando suprir a ausência de legitimidade do seu governo, assim como a partir de duas características, que vale ressaltar acabaram configurando a ditadura militar brasileira como peculiar se comparada com o regime militar de outros países da América Latina: a primeira foi o sistema de rotatividade dos generais no poder de modo a evitar a deterioração do governo; a segunda foi a construção de todo um aparato legal que conferiram a esses chefes de estados “legalidade” para realização de diversas arbitrariedades justificáveis, isso porque graças a esse aparato legal houve um desmantelamento do corpo legislativo brasileiro, um enquadramento do judiciário e ao o executivo restou a possibilidade de silenciar a oposição (CAROCHA, 2006). Ou seja, eles desenvolveram toda uma base que se encaixava as suas necessidades de controle, monitoramento e liberdade de atuação.

Voltando ao quesito censura musical, o veto, parcial ou integral, de diversas músicas era apresentado como uma espécie de instrumento de elevação e aperfeiçoamento da cultura e da moral do povo brasileiro.

Os militares simplesmente agem de forma a justificar os crimes e repressões praticados por eles como uma consequência dos ‘crimes políticos’ que essas vítimas praticavam. Sob essa lógica toda a parcela de responsabilidade moral era automaticamente transferida para as vítimas

que tinha seus direitos civis e políticos anulados, deixando-lhes sem alternativa a não ser aceitar essa realidade.

Portanto, toda essa onda de repressão vivenciada durante a ditadura militar nunca teve justificativas plausíveis aos atos desmedidos realizados pelos militares; afinal, a razão foi completamente substituída pela força. É fato que censura não constrói uma lógica sólida, a maioria das vezes as ações são guiadas pelo senso de certo ou errado dos censores, se configurou como a arma do estado repressivo, limitando a liberdade, punindo perspectivas desalinhadas, puramente sustentando um governo ilegítimo e antidemocrático.

### **3 - PARTITURA DIPLOMÁTICA: MÚSICA E DIPLOMACIA NUMA PERSPECTIVA INTERNA E EXTERNA**

Como já analisado, a década de 60 é caracterizada por toda uma inquietação política, cultural e social. O que se identificava era uma onda massiva de vontade de participar de alguma forma, da política interna do Brasil, e essa vontade desabrocha entre vários grupos das diversas camadas sociais da época, com muito destaque para a atuação dos movimentos estudantis que acabaram representando a base mais forte dessa onda ‘anti-ditadura’. Vale também destacar a participação de outros grupos importantes como os agricultores e operários. Tudo isso se fundamentava pela situação crítica em que a economia do país se encontrava, e somado a relativa fragilidade política, fruto das diversas tensões que o país vivenciaria.

É importante destacar dois eventos principais para se caracterizar o momento do início da ditadura militar, o primeiro seria necessariamente a renúncia de Jânio Quadros em 1961, e, posteriormente, a ascensão ao poder do seu vice João Goulart, que trouxe consigo idéias reformistas muito fortes, principalmente nas esferas econômicas e sociais, e essas idéias acabaram favorecendo à consolidação da ditadura em 1964, já que aprofundaram ainda mais a já grave crise econômica do país (CASTRO, 2017).

Com a tomada do poder por parte dos militares em 1964, diversos aspectos políticos, sociais e econômicos sofrem uma mutação; no entanto, no que tange à esfera cultural, o que se estabeleceu foi uma dura e injustificável censura, mas vale ressaltar que os grupos mais envolvidos nas produções e modificações culturais no contexto (estudantes e artistas), não foram necessariamente atingidos no momento inicial do estabelecimento da ditadura, mas sim, com o desenvolvimento dela e de suas políticas repressivas. Apesar disso, após 64 os índices de produções musicais no Brasil simplesmente dispararam, nunca se tinha visto tanta produção cultural popular como nesse período.

Com o passar dos primeiros anos do regime naturalmente se via um constante ajuste das condutas do governo de forma a serem mais rígidos e repressivos; no entanto, o ponto chave da consumação do regime de repressão foi com a efetivação do AI-5, já que esse ato institucional conduziria o país a um estado onde ‘tudo acabava sendo proibido’. A resposta natural desse gesto foi o acréscimo das ondas de manifestação por parte da juventude politizada do país, demonstrando que o AI-5 se converteria em nutriente para inquietação nacional (COSTA E SERGL, 2007).

Em meio ao período de 1965 - 1968 se observa uma ascensão do chamado movimento musical brasileiro, tanto que se denominou como início da Era dos Festivais. E nesse ponto da

história a música já assumia o papel de principal ferramenta produtora de críticas ao governo, construindo um canal para alimentar a indignação do povo e uma ferramenta de contestação social necessária.

“O AI-5 foi um golpe dentro do golpe, um golpe de misericórdia na caricatura de democracia. Caímos, aí sim, na clandestinidade” (PINHEIRO E CARDOSO, 2013, pg.5)

Diante desse contexto de instabilidade sociopolítica e ascensão dos movimentos culturais de protesto, o que se observará foi a emergência de dois grupos distintos e bem divididos na sociedade. O primeiro composto por aqueles que carregavam a crença de que seria totalmente possível a redemocratização do país através do não conflito armado, com o bordão “o povo unido derruba a ditadura”. E o segundo grupo, com um comportamento contrário ao primeiro, onde, inspirados pelo exemplo de Che Guevara, acreditavam na necessidade de formação de uma espécie de guerrilha, e carregavam o bordão “o povo armado derruba a ditadura” (COSTA E SERGL, 2007). Agora um fato incontestável é que apesar das divergências de conduta, ambos os grupos trilhavam o mesmo caminho, ou seja, ambos pretendiam confrontar o regime e suas repressões, tanto que, ambos os grupos acabam sofrendo retaliações por parte dos militares. Uns foram mortos, outros presos, torturados, exilados ou simplesmente desaparecem.

### **3.1 Diplomatas X Guerrilheiros**

Todo esse contexto de conflito e instabilidade sociopolítica transborda e alcança o setor cultural, num efeito de *spillover*, já que a maioria das cabeças que influenciavam esses dois grandes grupos eram os artistas e intelectuais, principalmente os cantores com todo o fortalecimento e popularidade das canções de caráter político. Sendo assim, o que aconteceu foi uma divisão clara de posicionamento, resultando em dois grupos os “guerrilheiros” com suas propostas de conflito armado direto e os “diplomatas” com suas crenças na redemocratização através do não conflito armado.

Estabelecendo um foco na música, podemos aprofundar um pouco mais a análise dessa divisão. Identifica-se que, de um lado temos aqueles que estão dispostos a realmente afrontar o regime militar de forma explícita e direta, levantando questionamentos e críticas às questões sociais. E do outro estão aqueles que utilizam um conjunto de estratégias desenvolvidas para

maquiar suas mensagens de teor político, seja por meio de metáforas, palavras inventadas, analogias, etc. O objetivo do segundo grupo é “confrontar sem confrontar”, no sentido de que a música se desenvolve como um canal de transmissão de mensagens subliminares. A questão é que o primeiro grupo acabará sendo fervorosamente admirado pelo público que também compartilhava de idéias contrárias ao regime, ao mesmo tempo que esse grupo também foi brutalmente reprimido pela censura; já o segundo grupo acabará sendo reprimido de certa forma, por ambas as partes. Podemos citar, a título de exemplo, dois artistas que eram grandes referências como compositores de políticas cantadas que incomodaram em muitos momentos o regime e que representavam claramente a característica de produção musical desses dois grupos, tanto que ambos recebiam constantemente vetos e proibições, inclusive também ambos experimentaram o exílio, seriam eles: Geraldo Vandré como representante dos guerrilheiros e Chico Buarque de Holanda como representante dos diplomáticos (COSTA E SERGL, 2007).

### **3.1.1 Geraldo Vandré**

Artista nascido no estado da Paraíba e que acabou se radicando no Rio de Janeiro. Ele foi um dos maiores ícones da ditadura militar sendo considerado um personagem enigmático no cenário musical brasileiro. Ele conseguiu ser odiado e amado ao mesmo tempo pelo público, a depender de qual grupo se identificava mais com seus métodos de construção de uma música de protesto.

Em 1961 acabou conhecendo o compositor Carlos Lyra, no momento que ele estava como colaborador de um Centro Popular de cultura da União dos Estudantes (UNE), pelo compositor estar num momento de afastamento da bossa nova, acabaram por se juntar e começar a produzir músicas juntos, umas das primeiras canções dessa parceria foi “Aruanda”.

No entanto, podemos dizer que somente no ano de 1966 Vandré começou a ganhar popularidade a nível nacional, pois foi nesse ano que ele participou do Festival de música transmitido pela TV Record, e nesse mesmo festival conseguiu ocupar o primeiro lugar com a música “Disparada” de Théo de Barros defendida por Jair Rodrigues, dividindo o pódio com o Chico Buarque com a música “A Banda”, cantada pela Nara Leão. Esse foi apenas o primeiro dos diversos embates musicais que Geraldo Vandré realizou com o Chico Buarque de Holanda.

A consumação do sucesso só veio alguns anos depois, quando lançou “Para não Dizer Que Não Falei das Flores” (conhecida também por alguns como “Caminhando”), música que ficou conhecido como um verdadeiro hino de luta e resistência contra a ditadura, acabou que por ganhar o segundo lugar no 3º Festival Internacional da Canção, perdendo o pódio para “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque. O fato era que nesse momento, Geraldo Vandré já

estava num patamar de admiração por parte de público como nenhum outro artista no momento, muito disso pela sua coragem em cantar uma composição com uma crítica tão forte ao regime.

Claro que toda essa coragem e euforia não iria ficar assim de graça, Vandré acabou exilando-se no Chile, e posteriormente passou pela Alemanha e França, voltando ao Brasil somente em 1973, momento em que ele já não era mais o mesmo ícone de outrora. Começou a produzir can oes de romance, quando lançou a música “Fabiana” em homenagem   Força Aérea Brasileira - FAB , o que foi visto por muitos como uma manifesta o da sua loucura, há quem diga que teria sido fruto das se oes de tortura.

Em 2010, numa entrevista dada   GloboNews, o cantor afirmou nunca ter sido torturado ou sofrido algum tipo de repressão, e ainda acrescentou dizendo que “nunca cantou música de protesto, apenas cantava música brasileira”(Memórias da Ditadura).

### **3.1.2 - Chico Buarque de Holanda**

Francisco Buarque de Hollanda, nascido no Rio de Janeiro em 1944, é um famoso cantor, escritor e autor de peças que marcaram profundamente a história do teatro brasileiro, em especial durante o período da ditadura militar. Escreveu peças como Roda Viva (1968),  pera do Malandro (1978), entre diversas outras, além de ter assinado também trilhas sonoras de outros espetáculos da época.

Toda a produ o teatral de Chico Buarque se configurava convergente com suas composi oes musicais, sempre com o mesmo nível de crítica social e posicionamento político contrário ao regime vigente. Exibia com maestria sua criatividade na produ o de metáforas, alegorias e simbolismos linguísticos para construir uma luta no campo da sublimaridade e passar pela malha da repressão (Memórias da Ditadura).

Em 1969 acabou exilando-se na Itália devido ao endurecimento da repressão no Brasil, durante o período denominado como “anos de chumbo”, retornando ao país somente em 1970. Ele foi propriamente um dos artistas mais ic nicos do período, lutou em favor da redemocratiza o do país.

### **3.2 - Chico X Vandré - Amostras representativas do perfil dos dois grupos**

Chico Buarque era um garoto de classe média alta que muito pelo perfil dos pais, se tornara desde muito cedo um ávido conhecedor da língua portuguesa. Exibia uma desenvoltura com as palavras de chamar muita aten o. Do lado oposto da análise, temos o Geraldo Vandré,

moço de perfil popular, vindo do nordeste para o Rio de Janeiro com uma forma de falar caracteristicamente objetiva e limpa, ou seja, sempre verdadeiro e sem muitos floreios.

Contudo, como já falado anteriormente, somente no Festival da Música Popular Brasileira da Tv Record em 1966 que ambos se encontraram para o primeiro embate, Chico com sua música “A Banda” e Vandré com “Disparada”. O Segundo só ocorreria no II Festival Internacional da Canção, transmitido pela TV Globo em 1968, onde a música “Sabiá” do Chico ganha o primeiro lugar, deixando “Para não Dizer Que Não Falei das Flores”, de Vandré, em segundo.

Ao ler essas quatro músicas citadas acima especificamente, fica claro, a forte característica de protesto que elas carregam, porém a grande questão que destaca-se é a forma com que se desenvolvem as críticas. A primeira música, “A Banda” do Chico é possível perceber que ele constrói um recorte de uma cena do dia a dia, no entanto apresentando a perspectiva de quem sofre de quem já “despediu-se da dor”, e ao mesmo tempo consegue estampar o quadro de desesperança compartilhado pela sociedade no momento, descreve “pessoas tristes”, “velhos fracos” e perto de concluir expressa um “em cada canto uma dor”. Em “Disparada”, de Vandré, já se identificam expressões mais agressivas, ainda que de forma poética, as mensagens são bem objetivas e nítidas; ao contrário de “A Banda”, de Chico Buarque, que requer um pouco mais de interpretação. Nessa música Vandré fala de forma direta sobre as torturas praticadas pelo regime, “tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente”, e sobre a censura, além de apresentar uma espécie de consciência politizada em construção, uma forma de desabrochar social, “as visões se clareando, até que um dia acordei”, e na última estrofe da canção, encerra fazendo uma crítica transparente ao militarismo, “Laço firme e braço forte num reino que não tem rei”. Já em “Sabiá”,<sup>13</sup> Chico Buarque faz uma sutil analogia ao processo de exílio assim como o sincero desejo de retornar ao seu tão amado país de origem, mas ao mesmo tempo que descreve a saudade ele constrói uma crítica direta a situação social consolidada, dizendo que o país já não seria mais o mesmo que era antes, “vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há” “colher a flor que já não dá”. E por fim “Para Não Dizer Que Não Falei das Flores”, Vandré levanta uma crítica direta e transparente ao regime, citando ao longo da canção questionamentos sobre a falta de efetividade daqueles que buscavam lutar contra o regime diplomaticamente, “Ainda fazem da flor seu mais forte / E acreditam nas flores vencendo o canhão”. Essa canção é, sem sombra de dúvidas, o protesto

---

<sup>13</sup> Canção do Chico Buarque em parceria com o Tom Jobim, foi ganhadora do 3º FIC em 1968. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Geraldo\\_Vandr%C3%A9](https://pt.wikipedia.org/wiki/Geraldo_Vandr%C3%A9)> Acesso em: 28/04/2019.



musicalizado mais marcante da ditadura, pela sua audácia e clareza, “ Há soldados armados, amados ou não, / quase todos perdidos de armas na mão, /nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição: de morrer pela pátria e viver sem razão”, tornando-se um hino de resistência.

Apesar de ambos os artistas compartilharem dos mesmos objetivos e ideais, assim como de desenvolverem uma mensagem através da composição poética via linguagem popular, a forma de protesto de Chico e de Vandré se distinguem em pontos cruciais, e essas diferenciações servem como ponto de representação de um cenário mais geral, composto no sentido macro de dois grandes grupos, guerrilheiros e diplomáticos. Chico desenvolveu uma forma de manifestação sutil e com um grau de composição poética muito maior, grande parte dessas características podem ser justificadas pelo seu domínio da palavra e dos arranjos musicais, tanto que muitos o criticam como sendo um mero cantor lírico e com letras alienantes, posteriormente ele passa a adotar uma produção musical mais direta e incisiva como forma de demonstrar aos críticos as suas sinceras intenções. O resultado desse reajuste foi o aumento do número de proibições de suas músicas, uma longa ficha na Delegacia de Ordem Política e Social (Dops) como um indivíduo subversivo . Já o Vandré usa sempre de uma linguagem clara, direta e transparente, e isso tanto no sentido das letras quanto nos arranjos musicais (ROCHA, 2009).

“O artista popular revolucionário poderia ser o indivíduo que mora na Zona Sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se, então, compelido a renegar sua existência de ‘burguês de doirada tez’ para juntar-se ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é uma questão de honra e de doutrina” (Holanda, 1981, p. 25).

O ponto é que com a chegada do fim da década de 70 no cenário popular brasileiro configura-se um claro empobrecimento cultural, isso porque muitos dos valores defendidos nos anos 60 ainda permaneciam muito fortes. Ou seja, mesmo com toda a ascensão da cultura de protesto, o conservadorismo e a defesa da moral e dos bons costumes se configuraram como elementos majoritariamente dominantes entre a população brasileira, claro que muito disso se justificava pelo temor das pessoas em confrontar os militares, visto as retaliações que aqueles que ousaram assim fazer sofreram - e continuavam a sofrer.

A rigidez da repressão que resultou na proibição da expressão musical dos artistas acabou por servir de combustível para produção das canções de protesto, e essas canções se tornaram um canal de defesa dos direitos humanos e de denúncia das atrocidades vivenciadas internamente no Brasil. Uma população que vivia como um ‘pássaro na gaiola’, restringida por leis que as impediam completamente de expressar seus ideais democraticamente.

Isso somado a situação econômica do país, com alta inflação, empobrecimento da renda, violência, entre outros fatores. O cenário que antes se configurava pela violência política, agora se configura pela violência social.

### **3.3 - A outra face da “Diplomacia Cultural” no *background***

Para além da análise do cenário interno e dos elementos que caracterizaram o movimento cultural do Brasil durante o período da ditadura, é válido compreender que existe também toda uma outra perspectiva além das comentadas. Existe uma relação complexa entre música e política que irrompe, em certa medida, com a convergência da análise, no sentido de que, como já exposto, a produção musical do período é caracterizada pela oposição direta ao regime, no entanto, o Estado como agente interessado em consolidar objetivos nacionais conseguiu “aproveitar” da onda maciça de sucesso da MPB para promover culturalmente o país no exterior.

A música propriamente foi elemento fundamental para definir a identidade brasileira, no entanto pode-se observar mutações no repertório se analisarmos o que era vendido no exterior e o que era consumido e produzido nacionalmente (FLECHET, 2011, pg.196).

Até meados de 1950 o Itamaraty em si só trabalhava na promoção dos valores culturais brasileiros via música, somente com as produções eruditas e líricas com todos os contornos europeus civilizantes. Posteriormente, passou-se a explorar a música folclórica a fim de promover as especificidades culturais do país. Já a nível interno havia um certo estímulo e apoio às produções culturais, principalmente o samba, como elemento importante na composição da identidade cultural nacional, principalmente durante a Era Vargas.

Já a partir de 1960 houve uma incorporação da música entendida como popular na diplomacia cultural propriamente, já que se reconheceu a sua importância e seu grau de alcance; no entanto, não houve nenhum tipo de alinhamento político a nível nacional com a MPB durante o período da ditadura, pelo contrário, o que ocorreu foi o desenvolvimento de todo um aparato político repressivo e controlador. Segundo Fernandes (2013, pg.174, apud Poletto e Evangelista. 2017, pg.28), esse processo de modificação política não seguia necessariamente uma lógica linear, mas mesmo assim, seria possível definir três caminhos principais para se entender seu desenvolvimento:

[...] uma, de censura a determinado tipo de produção cultural considerada de oposição ao governo ou nociva à cultura nacional; outra, de investimento em

infraestrutura em telecomunicações – ações que se coadunam com o projeto de modernização do país e com as políticas de integração e segurança nacional, mas que também favoreceram a consolidação da indústria cultural no país; e a terceira, de criação de órgãos governamentais destinados a planejar e implementar a política cultural oficial (FERNANDES, 2013, pg.174, apud POLLETO e EVANGELISTA. 2017, pg.28)

A questão é que no pós-golpe emergiram fortes divergências entre a música nacional e internacional, primeiro o fato de que se levantou uma defesa do desenvolvimento de uma identidade musical nacional realmente original, sem nenhum tipo de influência de elementos culturais externos. Segundo que as produções nacionais confrontavam diretamente o governo vigente, configurando-se muito como ferramenta de luta pela redemocratização. Então estabelece-se um dilema de oposição, já que essas músicas de crítica direta ao regime e de denúncia à situação nacional necessitavam passar diretamente pelo filtro da censura para só então poderem ser produzidas e seguirem seu fluxo autônomo de alcance internacional.

Todo o debate em torno dessa oposição se baseia necessariamente nas mensagens contidas nas músicas e na cor dos artistas que as representavam, configurando-se opostas ao idealizado pela elite intelectual conservadora e o corpo político brasileiro. Por isso, a nível nacional, as políticas funcionavam sob a lógica de repressão e vigilância. Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Edu Lobo foram automaticamente considerados como inimigos do regime, sofrendo várias sanções, perseguições, prisões e até exílios por serem artistas que compuseram o grupo de resistência à ditadura e de frente de luta para a redemocratização. Entretanto esses mesmos artistas foram os escolhidos pelo Itamaraty para promover, por meio de suas vozes, o país no exterior ao longo da década de 70.

“Foram incluídos na “discoteca mínima” da DDC, bem como nas listas de discos estabelecidas regularmente pelas embaixadas a partir de 1975. O Itamaraty também apoiou a participação desses perigosos “agentes filocomunistas” numa série de encontros musicais internacionais. Entre 1969 e 1975, o ministério auxiliou as delegações brasileiras mandadas no MIDEM de Cannes pelo produtor André Midani, então diretor da Philips-Brasil, que incluíam vários oponentes ao regime como Edu Lobo e Chico Buarque. Em 1976, o embaixador em Roma, Jorge de Carvalho e Silva, declarou-se “muito satisfeito com os resultados” da temporada musical realizada nesta capital, com recursos do ministério, e participação de Chico Buarque de Holanda, Maria Bethânia e Gilberto Gil. Em 1977, este último participou do Festival Mundial das Artes Negras de Lagos, também com o apoio do ministério (FLECHET, 2011, pg.254).”

A justificativa desse tão ambíguo posicionamento político talvez possa ser entendido a partir de duas premissas: a primeira seria de que desde as primeiras iniciativas voltadas para o âmbito cultural do Itamaraty, reconheceu-se que havia uma incoerência entre o valor disponível para ser investido nesse setor e os objetivos ambicionados pela nação, e diante desse contexto, a estratégia diplomática decidiu aproveitar os objetos simbólicos que já dispunham de certo prestígio no exterior para incorporar, de forma direta ou não, os interesses de inserção internacional e reconhecimento do Brasil. Isso pode ser confirmado se observarmos que durante os anos 60 por exemplo, as personalidades mais reconhecidas no exterior eram os cantores da MPB, mas especificamente os que faziam parte do movimento tropicália, e por carregarem essa reputação internacional eram tidos como principais instrumentos de transmissão cultural do Brasil no mundo, ainda que ao mesmo tempo eles fossem considerados como personalidades de pouca confiança e que deveriam ser monitorados pelo sistema de vigilância e censura.

Todo esse pragmatismo se manteve presente ao longo do desenvolvimento da diplomacia cultural, e porque não dizer também, na “diplomacia musical” que emergiu. Outro ponto importante que também é válido de se observar na análise seriam as características que apresentavam o corpo diplomático brasileiro no período, intelectuais muito bem qualificados, que conseguiam conduzir as políticas externas quase que de forma totalmente independente, e isso pode ter sido um elemento chave para a sustentação dessa propagação cultural externa mesmo com tantos elementos conflituosos no plano interno.

É válido destacar que existia uma certa autonomia na tomada de decisão dessas autoridades diplomáticas quanto às iniciativas de divulgação cultural, no entanto, essa autonomia era, ao mesmo tempo, relativa, na medida que o suporte à divulgação musical brasileira acabará que por fazer parte de um projeto estratégico adotado para a seleção das ações culturais que mereciam apoio oficial, dentre os tantos pedidos recebidos. No caso específico da música em si, Fléchet comenta que todas as sequências de ações seguiram a seguinte lógica de alinhamento:

- 1) o financiamento de turnês de músicos brasileiros; 2) a criação e distribuição de material musical (discos, partituras e livros) através da rede de embaixadas e consulados; 3) a contribuição ativa às organizações culturais internacionais; 4) a produção de programas de rádio para emissoras estrangeiras; 5) a organização de manifestações musicais de caráter internacional no Brasil (FLÉCHET, 2012, pg. 242-243).

Sendo assim, o que se viu foi uma expansão do alcance e destinos para divulgação da música brasileira no exterior, ao mesmo tempo que se observa uma ampliação gradativa das concepções de cultura e identidade nacional, que em última análise eram responsáveis pela seleção daquilo que propriamente seria apoiado e divulgado no exterior. Diante desse contexto, era nítido que os artistas da MPB foram os que mais ganharam espaço e reforço ao longo do desenvolvimento do plano de promoção cultural ao longo da ditadura, apesar de fazerem parte de toda uma lógica de contrária se analisados no plano interno. Como ressaltado por Fléchet: “na ditadura, são os artistas sob cuja produção e atuação pública pairam suspeitas de “subversão” os mais apoiados no exterior (FLÉCHET, 2012.)”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O golpe de 64 e conseqüentemente a ascensão dos militares ao poder foi um evento que mudou em diversos sentidos a história da política brasileira. As modificações resultantes foram vistas para muito além de suas fronteiras, isso porque forneceu um novo modelo de golpe e de regime político propriamente para diversos outros países latino-americanos. Já que se caracterizou por um regime muito complexo, em certos momento contraditório no que tange suas políticas, promovendo uma grande mobilização em várias esferas na construção de um aparato jurídico que validasse, de alguma forma, seu ‘governo’.

A multiplicação dos movimentos culturais, embora extremamente oprimidos, perseguidos e vigiados pelo Estado, que usava como justificativa a questão da “segurança nacional”, foi muito significativo para o fortalecimento da musicalidade brasileira no exterior. Ainda que se desenvolvesse de forma conflitante, a relação entre música e diplomacia cultural durante este período alçou a imagem do país no exterior, ao passo que conseguiu canalizar holofotes para as tomadas de decisões e iniciativas políticas nacionais.

Durante este período, a ditadura militar teve como lema condutor o *slogan* “Pelo que é nosso!”. Tal expressão coordenou o surgimento e consolidação da diplomacia cultural brasileira durante meados do século XX, influenciando diretamente o processo de construção identitária da nação, assim como a condução de suas políticas internacionais.

A diplomacia cultural, ainda que não muito discutida, acabou por ganhar contornos de muito mais relevância ao longo do tempo, principalmente a partir de 1945, pois a partir dela se conseguira perceber que seria possível alcançar objetivos com maior ‘facilidade’, menos custos e mais naturalidade, tendo em vista que a cultura se movimenta quase que de forma autônoma. Além do mais, o Brasil reconheceu a importância de se investir nos elementos *softs* para a consolidação da sua imagem no exterior, apesar de todas as limitações de recursos vivenciados pelo departamento cultural do Itamaraty.

No meio de um cenário de instabilidade sócio-política, identificou-se um florescimento cultural acompanhado por dois processos importantes: em primeiro, a mercantilização da cultura brasileira, muito pela via da diplomacia cultural e, em segundo, o desabrochar de uma forte cultura de esquerda, que constantemente se colocava como opositora do Estado e, conseqüentemente acabou tornando-se o principal alvo de censura, opressões e exílios.

No contexto o que se identificava era uma onda massiva de vontade de participar de alguma forma, da política interna do Brasil, e essa vontade desabrocha entre vários grupos das

diversas camadas sociais da época, com muito destaque para a atuação dos movimentos estudantis que acabaram representando a base mais forte desse movimento ‘anti-ditadura’. Em meio a isso emergiram dois simbólicos grupos que compartilhavam os mesmos ideais de luta contra o regime e defesa da redemocratização brasileira, no entanto, distinguiam-se na conduta, seriam eles os “diplomáticos” e os “guerrilheiros”.

Ao longo dos debates políticos e culturais, a questão da identidade nacional sempre foi um ponto que estava presente. A juventude como a vanguarda da contracultura, carregada de pensamentos de caráter esquerdista, projetava a arte como sendo um instrumento importantíssimo no processo de conscientização social e desenvolvimento da identidade nacional. A música apresentou-se como um canal de difusão importante frente aos meios de comunicação, conduzindo o povo a refletir sobre a situação política, social e econômica do país no contexto vigente. Os intelectuais e os músicos se empenharam ao máximo para que a música genuinamente brasileira - a música de raiz - voltasse a ser evidenciada e posta em destaque; na verdade, era um forte desejo de que houvesse uma espécie de ‘purificação’ musical das influências estrangeiras, o que se mostrará quase impossível diante da pluralidade característica do Brasil.

Houve o desenvolvimento de uma ‘cultura de protesto’, guiada pelos jovens estudantes, intelectuais e artistas que defendiam a ideologia da identidade nacional/popular ao mesmo tempo que não se conformaram com a forte influência estrangeira na musicalidade brasileira. E mesmo sendo alvo constante da censura e vigilância, a música desempenhou um papel fundamental durante a ditadura militar, tanto no sentido de construção identitária e ferramenta política de combate ao regime militar vigente, quanto no processo de desabrochar cultural do Brasil pelo mundo, tendo como atores importantes os artistas da MPB, o corpo diplomático do Itamaraty que desenvolvia um trabalho apoiado no sucesso desses artistas e os próprios militares que se configuraram com um comportamento repressivo a nível nacional e “incentivador” em âmbito internacional.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Lia Calabre de. **O Conselho Federal de Cultura, 1971-1974**. Estudos Históricos, n.37, 2006.

BARROS, Patrícia Marcondes, **A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar**, Akrópolis, Revista de Ciências Humanas da UNIPAR, 2004. Disponível em: <<http://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/viewFile/388/353>> Acessado em: 16/01/2019.

BATISTA, Pollyana. **As Manifestações de maio de 68 na França**: Saiba o que foi esse movimento. Disponível em: <<https://www.estudopratico.com.br/manifestacoes-de-maio-de-68-na-franca-saiba-o-que-foi-este-movimento/>> Acessado em: 24/03/2019.

BELÉM, Euler de França. **O Geraldo Vandré radical é uma invenção de um tempo em que a estética submetia-se à política**. Jornal Opção, 2015. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/o-geraldo-vandre-radical-e-uma-invencao-de-um-tempo-em-que-estetica-submetia-se-politica-50885/>> Acessado em: 07/14/2019.

BOBBIO, Norbert, **Ideologias e o poder em crise: pluralismo, democracia, socialismo, comunismo, terceira via e terceira força**, AS, São Paulo. Polis, 1988.

CAROCHA, Maika Lois. **A censura musical durante o regime militar (1964 - 1985)**. História Questões & Debates, Curitiba, n.44, Editora UFPR, 2006. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7940/5584>> Acessado em: 17/03/2019.

CERVO, Amado Luiz (Org.) **O desafio internacional: a política exterior do Brasil de 1930 a nossos dias**. Brasília: Ed. UnB, 1994.

CHICO BUARQUE. **Apesar de Você**. 1978. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/chico-buarque/7582/>> Acessado em: 17/02/2019.



CHICO BUARQUE. **A Banda**. 1966. Disponível em: <  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Banda\\_\(can%C3%A7%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Banda_(can%C3%A7%C3%A3o))> Acessado em:  
 17/03/2019.

CHICO BUARQUE. **Sabiá**. A Canção Contada. Disponível em:  
 <<http://qualdelas.com.br/sabia-2/>> Acessado em: 19/03/2019.

COSTA, Carina Gotardelo Ferro. SERGL, Marcos Júlio. **A música na ditadura militar brasileira- Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda**, Iniciação Científica, 2007. Disponível em:  
 <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/2010/Historia/artigos/8costa\\_artigo.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Historia/artigos/8costa_artigo.pdf)> Acessado em: 22/03/2019.

DUNN, Christopher, **Contracultura – Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil**, The University of North Carolina Press, 2016

FERREIRA, Roberta Maria Lima. **A política brasileira de expansão cultural no Estado Novo (1937-1945)**. Dissertação (Mestrado em História) – UERJ. Rio de Janeiro, 2006.

FERRARI, Julio Cesar. PEREIRA, Rafael Caluz. **A influência musical durante a ditadura militar**. Uma analogia musical nas transformações sociais. Trabalho de Conclusão de Curso ( Bacharelado em História) - Unisalesiano, 2009.

FERNANDEZ, Daniel. **El papel de la música durante la dictadura militar brasileña**. Disponível em: < <https://culturacolectiva.com/musica/el-papel-de-la-musica-durante-la-dictadura-militar-brasilena> > . Acessado em: 12/02/2019.

FLÉCHET, Anaïs. DUMONT Juliette. **Pelo que é nosso!**: a diplomacia cultural brasileira no século XX. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 34, nº 67, 2014.

FLÉCHET, Anaïs. **As partituras da identidade**: o Itamaraty e a música no século XX. Escritos, ano 5, n.5, 2012. Disponível em:

<[http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB\\_Escritos\\_5\\_11\\_Anais\\_Flechet.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB_Escritos_5_11_Anais_Flechet.pdf)> Acessado em: 28/02/2019.

\_\_\_\_\_. Um mito exótico? **A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus.** Significação. Revista de Cultura Audiovisual, n.32, 2009.

FREITAS, Marcello de Souza, **As políticas para a difusão da música brasileira para o mundo.** Dossiê: Regionalismos - Simpori 2014. Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ , agosto de 2015.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e progresso.** São Paulo: Global, 2004.

GARCIA, Cícero Martins. **Importância e formas de aprimoramento da atividade de difusão cultural como instrumento da política externa brasileira.** Tese – Curso de Altos Estudos, Instituto Rio Branco. Brasília, 200

GERALDO VANDRÉ. **Para Não Dizer Que Não Falei das Flores.** 1980. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/geraldo-vandre/46168/>> Acessado em: 17/01/2019.

GERALDO VANDRÉ. **Disparada.** Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Disparada>> Acessado em: 18/05/2019.

IKEDA, Alberto T. **Música, política e ideologia: algumas considerações.** V Simpósio Latino-Americano de Musicologia. Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba - Paraná, 18 a 21 de janeiro de 2001.

LEITE, Helder Rocha , **A Música na arte educação: Análises críticas e a importância da lei 11.769/200.** 2014. 113f. Tese de Pós doutorado em Direito - Universidad Del Museo Social Argentino, Buenos Aires, 2014.

MARTINEZ, Marina. CALABRE, Lia. **A diplomacia cultural brasileira para a América Latina:** um estudo comparativo sobre duas experiências autoritárias. XVI Congresso Internacional FoMerco, UNEB, 2017. Disponível em: [http://www.congresso2017.fomerco.com.br/resources/anais/8/1504104046\\_ARQUIVO\\_MAR](http://www.congresso2017.fomerco.com.br/resources/anais/8/1504104046_ARQUIVO_MAR)

TINEZ,M;CALABRE,L.AdiplomaciaculturalbrasileiraparaaAmerica-latina.umestudocomparativosobreduasexperienciasautoritarias.pdf

MEDDI, Jeocaz Lee, **A música brasileira e a censura da ditadura militar**. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/159935-11>> Acessado em: 14/01/2019.

MEMÓRIAS DA DITADURA. **Geraldo Vandré**. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/geraldo-vandre/>> Acessado em: 10/05/2019.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. **Diplomacia Cultural**. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural-mre/19484-diplomacia-cultural>> Acessado em:10/01/2019.

NAPOLITANO, Marcos. **A MPB sob suspeita**: a cena musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). Revista Brasileira de História, n.47, 2004

NAPOLITANO, Marcos. A Arte engajada e seus públicos (1955/1968). Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.28, 2001. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141/1280>> Acessado em: 27/12/2018.

NAÇÕES UNIDAS BRASIL. **O que são Direitos Humanos?**. Disponível em <<https://nacoesunidas.org/direitoshumanos/>> Acessado em: 24/08/ 2018.

NYE, Joseph S. **Soft Power**, New York, Estados Unidos: Public Affairs, 2004.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PINHEIRO, Amanda Lima Gomes.CARDOSO,Venusto da Silva. **Para Não Dizer Que Não Falei das Flores**: O Legado cultural da ditadura militar brasileira ( 1964 - 1985).Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=69910d6133a08650>> Acessado em: 01/ 03 /2019.

POLETTTO, Fabio Guilherme. EVANGELISTA, Eric Henrique Moreira. **Diplomacia e política cultural no Brasil (1964 - 1975):** o caso das obras *Ritmadas e Momentos I*. UNESPAR, 2017.

Disponível em: <  
<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2017c2302/457>>

Acessado em: 18/05/2019.

PSATHAS. M. Konstantinos. **La musique comme outil de la diplomatie culturelle**. Master Etudes européennes et relations internationales - Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, 2016.

RIBEIRO, Edgar Telles. **Diplomacia cultural:** seu papel na política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão; IPRI, 1989.

ROCHA, Gilmar. **A cultura da linguagem na obra de Chico Buarque**, Revista Alceu, PUC, 2009. Disponível em: <  
[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018\\_artigo%2010%20\(pp131%20a%20147\).pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%2010%20(pp131%20a%20147).pdf)> Acessado em: 21/05/2019.

SANTOS, Jordana de Souza, **O Papel dos Movimentos sócio-culturais nos anos de chumbo**.v. 1 n. 6 (2009): A América Latina e a pobreza no cinema: grandezas e misérias. Disponível em: <  
<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1470>> Acessado em: 18/02/2019.

SILVA, Isis. **A Música Brasileira na Diplomacia Cultural**. Instituto de Relações Internacionais. PUC-Rio, 2008.

SUPPO, Hugo Rogelio. LESSA, Mônica Leite[org]. **A quarta dimensão das relações internacionais**. A dimensão cultural. Editora contra capa. Rio de Janeiro, 2012.

TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana, Indiana University Press, 1994.

VELOSO, Lucas Brilhante, **A Cultura Artística e às Relações Internacionais: reflexões trazidas pela obra V de Vingança**. 2013. 109f. Monografia de conclusão de Bacharelado em Relações Internacionais - Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2013.

VIDAL, Armando. **O Brasil na feira internacional de Nova York**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.