



**A música como ferramenta para o conhecimento histórico dos temas sensíveis: a ditadura militar brasileira e a presença de um trauma coletivo**

***Music as a tool for historical knowledge of sensitive topics: the Brazilian military dictatorship and the presence of a collective trauma***

**Pedro Carvalho Oliveira**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0393-4143>

Doutor em História. Professor de História Moderna e Contemporânea do Colegiado de História da Universidade Federal do Vale do São Francisco

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5308202464493853>

E-mail: [pedro.co@univasf.edu.br](mailto:pedro.co@univasf.edu.br)

**Resumo:** O presente artigo propõe discutir as possibilidades de uso da música como documento histórico para o trato com temas sensíveis, como a ditadura militar brasileira. Por meio de uma análise cuidadosa de músicas produzidas ao longo da ditadura militar, pensamos ser possível tratar da presença de um trauma coletivo em nosso tempo ao passo em que redescobrimos um passado que, por vezes, é tratado como encerrado. Acreditamos que o uso das músicas como documento histórico é uma profícua forma de pluralizar a produção do conhecimento histórico em sala de aula. Além disso, é possível conhecermos os meandros de um dos processos históricos mais traumáticos de nossa contemporaneidade.

**Palavras-chave:** História e música; ditadura militar brasileira; História do Tempo Presente.

**Abstract:** This article proposes to discuss the possibilities of using music as a historical document to deal with sensitive topics, such as the Brazilian military dictatorship. Through a systematic analysis of music produced during the military dictatorship, we think it is possible to address the presence of a collective trauma in our time as we rediscover a past that is sometimes treated as dead. We believe that using music as a historical document is a fruitful way of pluralizing the production of historical knowledge in the classroom. Furthermore, it is possible to learn about the intricacies of one of the most traumatic historical processes of our contemporary times.

**Keywords:** History and music; Brazilian military dictatorship; Present Time History.

## 1. Introdução

“Mas estou envergonhado com as coisas que eu vi/Mas não vou ficar calado/No conforto, acomodado/Como tantos por aí/É preciso dar um jeito, meu amigo”.<sup>1</sup> Este é um trecho da música “É preciso dar um jeito, meu amigo”, do cantor e compositor brasileiro Erasmo Carlos. Lançada em 1971, ganhou notoriedade recentemente por compor a trilha sonora do aclamado filme “Ainda estou aqui”, concorrente ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Filme. Além disso, Fernanda Torres, que interpreta Eunice Paiva, viúva do ex-deputado Rubens Paiva, torturado e morto pela ditadura, pode ser a primeira atriz brasileira a ganhar a estatueta na categoria de Melhor Atriz na premiação deste ano.

O sucesso do filme baseado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, filho de Eunice e Rubens, dialoga com um período sombrio da história brasileira resgatando outro: ao tratar dos terrores da ditadura nos anos 1970, mostra ao público como o passado que por vezes parece morto e enterrado, no final das contas, ainda está presente. A referida música, assim como o filme, fala sobre sua época ao se referir à necessidade de tomar providências contra a vergonhosa situação da nação brasileira. Ao mesmo tempo, fala sobre a nossa época, na qual a ameaça golpista e autoritária parece estar sempre à espreita.

O que permite uma música dizer tanto sobre a época em que foi escrita e sobre um tempo posterior, mais de cinquenta anos depois? O fato de que por vezes o passado não é um tempo capaz de desaparecer por completo. O que pensamos ser “coisa do passado”, na verdade continua a existir à revelia da nossa atenção ou mesmo diante dos nossos próprios olhos. É o caso da ditadura militar: esse processo histórico está encerrado, mas o trauma causado por ele permanece vivo, candente e dolorido. A memória sobre esse passado está em disputa e o entusiasmo de alguns brasileiros com a volta de um regime autoritário e regido pelos militares é evidente.

Neste sentido, a música é um fio condutor a nos guiar entre passado e presente, nos permitindo perceber rupturas e continuidades ao longo do tempo. Ela é, indubitavelmente, uma fonte documental para o estudo da história. E como todo documento histórico, necessita da intervenção dos historiadores para falar, expor evidências sobre o comportamento humano e suas

---

<sup>1</sup> ERASMO Carlos. É preciso da um jeito, meu amigo. In: **Carlos, Erasmo...** São Paulo: Phillips, 1971, faixa 03.



vicissitudes. À medida em que nós, dotados de instrumentos adequados, investigamos a estrutura da peça musical, “suas formas de representação da realidade vão tornando-se mais nítidas, desvelando os ‘fatos’ social e histórico nela encenados direta ou indiretamente” (NAPOLITANO, 2008, p. 238).

A proposta deste artigo é realizar uma discussão sobre a música como documento histórico para o trato com temas sensíveis, como a ditadura militar brasileira. Não se trata de utilizá-la como ferramenta pedagógica, a partir da qual é possível concatenar informações a fim de permitir aos estudantes acolher conteúdos. A música, em nosso caso, deve ser pensada como objeto de produção laboratorial de conhecimento, a partir do qual somente seja possível conhecer mais apropriadamente os temas sensíveis, como também o próprio sentido e a função social do conhecimento histórico.

Sabemos que esta discussão não é exatamente nova. Desde as transformações nos paradigmas históricos, no pós-Segunda Guerra Mundial, novas fontes como a música se tornaram interessantes ferramentas para o conhecimento histórico, seja ele escolar ou não (FRANK, 1999). Contudo, nosso foco é no uso da música para o trato com temas sensíveis, abordagem cara à História do Tempo Presente. Este campo do conhecimento histórico nos é útil para conhecer a presença dos traumas do século XX em nossa contemporaneidade. Por meio da música, podemos fornecer condições de ensinar temas delicados da história para articular um conhecimento mais completo.

## *2. O desafio de ensinar sobre os traumas coletivos e a História do Tempo Presente como possibilidade*

Em artigo sobre o ensino de História e a abordagem de temas sensíveis, Nilton Mullet Pereira e Fernando Seffner (2018) exploram uma situação verídica ocorrida em sala de aula para tratar do assunto. Mencionam o caso de um estudante do ensino médio, que ao assistir uma aula sobre a ditadura militar brasileira interpelou o professor e manifestou sua descrença nas afirmações feitas sobre a repressão e a tortura praticadas pelo Estado. Argumentou que, segundo seu pai, nada daquilo era verdade e os militares prendiam apenas bandidos, elevando o nível da segurança pública. Diante de uma situação como esta, como nós, professores de História, devemos nos comportar?



O primeiro passo que podemos dar é percebermos como situações deste tipo são claros sinais de uma disputa entre memória sobre uma experiência e o conhecimento sobre processos históricos. Quem viveu o período da ditadura e esteve distante das disputas políticas, certamente pode não ter compreendido as dimensões da repressão militar. Essa repressão, como bem sabemos, está largamente documentada e esta documentação vem servindo, há décadas, para fundamentar pesquisas sérias e responsáveis sobre os terrores da ditadura. Assim, quem estuda a ditadura militar por vezes possui uma visão mais ampla do todo, ao contrário de quem a viveu superficialmente.

Porém, apenas dizermos que sabemos mais porque estudamos mais pode soar arrogante e gerar um efeito contrário ao do nosso propósito: esclarecer como os problemas da ditadura são fatos verificáveis. Portanto, um segundo passo importante é lembrarmos como o trabalho com a documentação pode ser frutífero. Analisar documentos nos quais as arbitrariedades da ditadura podem ser constatadas é uma forma de não apenas tornar concreto o que muitas vezes parecem abstrações enviesadas, mas também de envolver os estudantes na produção do conhecimento. Torná-los ativos participantes do processo de aprendizagem é fundamental para elucidar a função social da História (FONSECA, 2013).

Neste sentido, uma importante aliada pode socorrer os professores de História em momentos delicados, onde somos confrontados de tal maneira. A História do Tempo Presente é uma área do conhecimento histórico que carrega em sua essência a necessidade de lidar com temas sensíveis. Por tratar de objetos e processos intrinsecamente contemporâneos ao historiador, é comum aos profissionais desta área serem interpelados por testemunhas e pelo público alvo de suas investigações (FRANK, 1999), pessoas interessadas nas discussões sobre temas relevantes como é o caso da ditadura militar.

A História do Tempo Presente surge na França em fins da década de 1970. Como campo específico da História Contemporânea, reuniu pesquisadores interessados em conhecer os resquícios da ocupação da França pelos nazistas (1940-1944) e a colaboração dos franceses com a perseguição aos inimigos do Terceiro Reich, sobretudo os judeus. Aqueles historiadores, dentre os quais o célebre François Bédarida, viam-se impelidos a buscar uma solução para o atraso do país em lidar com o que consideravam um trauma, especialmente para os que foram perseguidos. Afinal, nas escolas e universidades havia resistência em lidar com um processo transcorrido havia pouco mais de três décadas (DOSSE, 2012).



O estudo da França ocupada implicava em dois grandes problemas. O primeiro era metodológico: naquele momento, uma análise histórica de processos tão recentes não era bem vista. Por um lado, porque muitos franceses vivos durante a ocupação estavam ainda vivos, o que ocasionaria intervenções. Por outro lado, porque vigorava na ciência histórica a compreensão generalizada de que somente com uma distância temporal adequada a investigação seria isenta de parcialidade (PROST, 2012). O segundo problema era a forma como essa possível parcialidade poderia gerar incômodos com os quais os manuais de História não sabiam como lidar.

Para a História do Tempo Presente, o historiador é também um perito capaz de fornecer condições de se pensar o tempo em que se vive. Assim o faz tendo em vista aprimorar as relações humanas e direcioná-las a um futuro menos perturbador, onde os traumas do século XX – as guerras, os fascismos, o genocídio – sejam devidamente elucidados e não se tornem viáveis outra vez. Parece pretensioso, mas não é nada diferente do que a maioria das ciências propõem: aprimorar a vida humana. Por isso, a História do Tempo Presente tem como alvo central os traumas coletivos do século XX (ROUSSO, 2016).

Como qualquer proposta de análise histórica, a História do Tempo Presente é filha de sua época. Se valeu das transformações nos paradigmas das ciências sociais ocorridas no pós-Segunda Guerra Mundial, quando não parecia mais possível realizar análises com base nos velhos esquemas explicativos anteriores à tragédia. Fugindo das estruturas tradicionais e dos documentos oficiais, se beneficiou das tendências analíticas cuja primazia não eram mais os registros feitos pelo Estado, mas sim o testemunho e a memória dos sujeitos comuns vistos nas trincheiras, nas cidades destruídas e ocupadas, nos campos de extermínio (TEIXEIRA DA SILVA; SHCURSTER, 2022). Por isso, a oralidade e a memória possuem grande importância para a História do Tempo Presente.

Os anos 1970 foram uma época de ressurgência dos fascismos na Europa e a França não saiu incólume. O *Front Nationale*, de Jean-Marie Le Pen, ganhava popularidade com uma agenda abertamente antidemocrática, veementemente antimigratória e ferozmente racista. Historiadores da época se preocupavam com a presença do fascismo em um país cuja relação com o nazismo não havia sido devidamente esclarecida. O que havia sobrado da ocupação nazista da França? Eram os resquícios desse passado que levava os franceses a flertar com o neofascismo? Perguntas basilares que motivaram a criação da História do Tempo Presente (BÉDARIDA, 2006).



Portanto, a História do Tempo Presente não é um mero recorte temporal. Tampouco é uma História do presente. É uma área que se ocupa do presente, como é claro, mas principalmente uma área que se volta à presença. À presença dos traumas coletivos e de como ela interfere na mentalidade coletiva ao longo do tempo. Desta forma, é uma área pertinente para trabalharmos com a ditadura militar brasileira, período traumático com o qual talvez não tenhamos sabido lidar adequadamente (FICO, 2012).

A História do Tempo Presente, como qualquer setor da História, não busca explicações fechadas e completas sobre seus objetos. Contudo, ela apresenta caminhos para o conhecimento sobre os traumas coletivos do século XX. Aos estudantes que nos interrogam categoricamente, sobrepondo sobre nosso conhecimento experiências particulares, são esses caminhos que podemos oferecer. O caminho de um conhecimento respaldado por documentos e décadas de investigações sérias. Uma vez recusado este caminho, há pouco que possamos fazer.

### *3. A música popular como um caminho para discutir o trauma coletivo da ditadura militar*

O uso da música popular brasileira para abordar a ditadura militar em sala de aula é um clichê abraçado por muitos professores. Mas, se é um clichê é porque funciona, ou ao menos nos dá possibilidades envolventes de lidar com um tema tão sério. Porém, mais do que um mero recurso didático a música é também um documento histórico. Ela registra um momento e o eterniza em versos, estrofes e acordes, nos permitindo conhecer as vicissitudes de outro tempo (NAPOLITANO, 2002).

Vale refletirmos sobre o potencial da música em registrar as transformações pelas quais uma sociedade passa ou, no nosso caso, como um determinado processo histórico se espraia pelo tempo. Embora possamos dizer seguramente que a Guerra Fria durou de 1947 a 1991, não podemos dizer que em mais de quatro décadas este processo histórico foi igual do começo ao fim. Se fosse, não seria alvo da História. Da mesma forma, sabemos que a ditadura militar brasileira durou de 1964 a 1985; porém, não podemos afirmar que esse período foi imutável. A música pode nos fornecer condições de pensar a ditadura militar em sua historicidade.

Vejamos a música “Opinião”, composta por Zé Ketí e interpretada por Nara Leão ainda em 1964, meses antes do golpe: “Podem me prender, podem me bater/Podem até deixar-me sem



comer/Que eu não mudo de opinião”.<sup>2</sup> A canção antecipa a voracidade do futuro regime, amparado na opressão desde sua gênese, ao passo em que defende a liberdade de opinião antes mesmo de o golpe ser sacramentado. Esta liberdade fora duramente restringida por instrumentos públicos como a censura federal, cuja força recaiu intensamente sobre músicas desse tipo. A composição de Zé Ketí não poderia ser lançada anos mais tarde.

Existe um debate historiográfico sobre o início de fato da ditadura militar no Brasil. Algumas correntes sugerem como marco não 1964, mas sim 1968, quando o Ato Institucional n.º 5 foi promulgado pelo governo Costa e Silva. Antes disso, haveria um certo clima de liberdade ocasionado pela transição do governo Castelo Branco, visto como “legalista” e “moderado”. Por isso, a postura de Castelo Branco sintetizaria o grupo de militares que o apoiavam, os quais supostamente “partilhariam uma formação intelectual mais refinada (diferentemente dos *troupiers*, propensos a ações práticas e métodos violentos), um apego às normas legais e uma forma mais branda de tratar os inimigos da ‘revolução’” (FICO, 2004, p. 32).

Se os primeiros anos após o golpe foram um período menos tenso, por que então Zé Ketí estimava o contrário? Em primeiro lugar, porque nenhuma composição musical está apartada do contexto no qual fora composta (NAPOLITANO, 2002): Zé Ketí conhecia a realidade corrente em seu entorno e se desejasse teria referências sobre rupturas políticas semelhantes ocorridas em outros países. Em uma ditadura, é comum que haja um clima fértil antes e que depois a opinião seja sufocada. Em segundo lugar, porque crer na suavidade dos primeiros anos da ditadura é não apenas um equívoco, mas uma negação da própria estrutura repressiva.

Contra a negação da violência no início da ditadura, emerge o fato de que ainda na fase inicial do novo regime ondas de prisões atingiram cerca de 30 a 50 mil pessoas em todo o país. Além do mais, “registra-se que a prática de tortura contra presos e as primeiras mortes provocadas por agentes do Estado ditatorial ocorrem já nessa fase” (MOTTA, 2021, p. 105). Além disso, foi também durante a mesma fase que o poder Executivo garantiu o monopólio do poder político.

O que por vezes confunde os intérpretes menos atentos é a face liberal do governo Castelo Branco, onde as liberdades econômicas do setor privado não apenas foram respeitadas como também respaldadas pelo Estado – afinal, o referido setor compôs entusiasmadamente as frentes em defesa do golpe. Iniciou-se um longo processo de liberalização da economia nacional e de

---

<sup>2</sup> ZÉ Ketí. Opinião. In: **Zé Ketí & Monsueto**. São Paulo: Abril Cultural, 1982, faixa 03.





privatização de empresas públicas, apesar do discurso nacionalista que marcava a ação militar (MOTTA, 2021). Assim, o Estado operava a restrição das ações populares contra as medidas privatizantes; com isso, o aparato repressivo federal voltou-se a uma intensa redução de direitos, incluindo nisso a censura e a perseguição política.

Quanto à música, até 1968 havia certa tranquilidade em compor e lançar letras de protesto, pois o regime ainda se sedimentava e buscava encontrar os mecanismos mais adequados para manter sua estrutura persecutória. As artes não eram, ainda, um alvo tão bem desenhado. A partir de 1968 a ditadura entrou em uma nova fase na qual a música de protesto fora duramente perseguida. O AI-5 fortaleceu as diretrizes da extrema-direita militar no poder, representada pelo general da linha-dura Artur da Costa e Silva. Além do fechamento do Congresso Nacional e do respaldo aos poderes ilimitados do Executivo, a repressão contra os meios de comunicação, as artes e as manifestações políticas aumentou violentamente.

Importantes nomes da música brasileira, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que atuavam na vanguarda da música nacional naquele período, foram presos por subversão. A suposta subversão era incomprovada: em um espetáculo na Boate Sucata, no Rio de Janeiro, teriam profanado a bandeira e o hino nacional brasileiros. Detidos em dezembro de 1968, foram libertados somente em fevereiro do ano seguinte. Forçados a deixarem o país, exilaram-se na Inglaterra (FLÉCHET; DINIZ, 2018).

A música “Aquele abraço”, de Gilberto Gil (1969), é uma síntese do sentimento que toma os que se despedem de um cotidiano familiar, com o qual precisa deixar de se relacionar: “Alô moça da favela – aquele abraço/ Todo mundo da Portela – aquele abraço/ Todo mês de fevereiro – aquele passo/ Alô, banda de Ipanema – aquele abraço/ Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço”.<sup>3</sup> A canção é uma despedida de tudo pelo que nutria sentimentos pessoais. A referência ao mês de fevereiro, onde geralmente ocorre o carnaval, é particularmente sensível pois trata-se não apenas de uma circunstância qualquer, mas de um dos momentos mais marcantes da cultura nacional. Gil, por ser baiano e à época residente no Rio de Janeiro, possuía forte familiaridade com o carnaval.

Desde 1968, a censura tornou a música de protesto no Brasil cada vez mais rara. O motivo era óbvio: nem mesmo os grandes nomes da música brasileira estavam sendo poupados das perseguições arbitrárias do exército. Além disso, houve situações em que a conformidade com as

---

<sup>3</sup> GILBERTO Gil. Aquele abraço. In: **Aquele abraço**. São Paulo: Phillips, 1969, faixa 01.





diretrizes do novo regime, especialmente seu alinhamento com as circunstâncias dos Estados Unidos durante a Guerra Fria, se popularizou na música. A Jovem Guarda, tendência musical oriunda de um programa televisivo no qual artistas emulavam a modal *British invasion*, preferia um tipo de música no qual as questões políticas desaparecessem.

Havia também o distanciamento das questões políticas como fuga da realidade. A música psicodélica e a lisergia do final dos anos 1960 e início dos 1970 influenciaram intensamente a música popular, dando a ela contornos alucinógenos e abstratos. Foi nesse período que Tim Maia emplacou a bem sucedida trilogia “Racional”, catapulta para a chamada Cultura Racional. Tratava-se de uma ramificação de cultos do início do século XX, nos quais era ensinado que a humanidade era descendente de extraterrestres. Neste caso, a abstração acompanha tendências modais da época, consequência de uma crescente recusa às explicações tradicionais para a existência humana.

Durante a chamada era de ouro do capitalismo (HOBSBAWM, 1995), entre os anos 1950 e 1960, o desenvolvimento econômico permitiu a entrada cada vez mais acentuada de jovens da classe média estadunidense e europeia nas universidades. Isso desenvolveu um enorme contingente de profissionais com visões críticas sobre a realidade, devido ao contato com filosofias, teorias sociológicas e análises históricas antes restritas. Este fato estimulou uma aproximação com visões de mundo alternativas à do *establishment*, marcado pela cultura burguesa tradicional. O apreço por sistemas alternativos de compreensão da realidade – astrologia, bucolismo, psicodelia – se tornou cada vez mais comum.

É contra isso que a música “Alucinação”, que batiza o álbum homônimo de Belchior (1976), vai se manifestar: “Eu não estou interessado em nenhuma teoria/Nem nessas coisas do Oriente, romances astrais/A minha alucinação é suportar o dia a dia/E meu delírio é experiência com coisas reais”.<sup>4</sup> De fato, a realidade à qual o músico se refere era mesmo dura demais para se importar com abstrações. Estamos falando de um dos períodos mais violentos da ditadura militar, que antecedeu o início de seu fim. A canção contrapõe o “delírio” ou a “alucinação” das abstrações modais da época à dureza de um momento histórico que não poderia ficar em segundo plano.

Talvez a “alucinação” dos anos iniciais da década de 1970 tenha sido uma resposta ao período mais violento da ditadura. “Cálice”, de Chico Buarque, será um símbolo musical da brutal rejeição do aparato repressivo a qualquer representação de visões críticas sobre ele. Escrita em

---

<sup>4</sup> BELCHIOR. Alucinação. In: **Alucinação**. São Paulo: Phillips, 1976, faixa 06.



1973, somente pôde ser lançada cinco anos mais tarde, quando a ditadura dava sinais de caminhar para seu fim. Entre 1969 e 1976, portanto durante todo o governo de Emílio Médici e o início do governo Ernesto Geisel, o Brasil viveu concomitantemente ao “milagre econômico” o aumento da repressão às oposições sob justificativa de combate ao terrorismo.

Além da violência repressiva, havia a violência de classe. Devemos sublinhar que:

Em síntese, nesse período, não obstante um considerável aumento do produto interno, não se assinala, na economia brasileira, nenhum ganho de autonomia na capacidade de autotransformação, nem tampouco qualquer reforço da aptidão da sociedade para autofinanciar o desenvolvimento (FURTADO, 1982, p. 43).

Logo, os ganhos econômicos ficaram retidos nas grandes empresas apoiadas pelo Estado, enquanto a desigualdade entre as classes sociais se acentuava. A pobreza, as diferenças sociais entre centro e periferia e as perseguições a grupos subalternizados também serão tema das músicas populares. Sincronicamente, ela discutirá as diferenças raciais e culturais escancaradas por um governo que se revestia de um nacionalismo totalizante.

#### 4. A música e o combate ao racismo reforçado pela ditadura militar

Se entre os jovens brancos da classe média brasileira houve um predomínio da influência comportamental estadunidense e europeia, na qual se evidencia uma rebeldia contra as instituições burguesas e os valores conservadores, entre os jovens negros periféricos também pode ser verificada a influência da cultura pop negra estadunidense. No tocante à música, não resta dúvidas quanto a isto: o *funk* e *soul* se tornaram gêneros musicais comuns nos bailes promovidos pela juventude negra em diversas regiões, que aderiam aos penteados *black power* e frequentemente faziam alusão aos Panteras Negras (NAPOLITANO, 2024).

Muitos músicos brasileiros adotaram a estética *funk-soul* estadunidense e passaram a compor suas próprias músicas sob as bases destes gêneros. Em meados da década de 1970, o movimento Black Rio será a síntese deste processo integrando um variado e profundo circuito de arte e cultura negra, dentro do qual é possível percebermos uma fusão entre a identidade afrobrasileira e a identidade afroestadunidense (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016). Por outro lado, é



possível perceber o predomínio da cultura afroestadunidense em um momento no qual se tornava referência de empoderamento não apenas social, mas também comercial.

Gerson King Combo talvez tenha sido um dos mais célebres nomes da música *black* brasileira. Em seu disco de estreia (1977), nos apresenta a música “Mandamentos Black”: “Assuma sua mente, brother!/E chegue a uma poderosa conclusão/De que os blacks não querem ofender a ninguém, brother!/O que nós queremos é dançar!/Dançar, dançar e curtir muito soul/Não sei se estou me fazendo entender”.<sup>5</sup> Por que os *blacks*, ou os negros, estariam preocupados em ofender alguém? Obviamente, em uma sociedade racista a simples presença de pessoas negras pode representar uma ameaça a quem possui privilégios de raça; no caso do Brasil, um país colonizado por europeus e organizado a partir de uma hierarquia racial por muito tempo, isso não é estranho, apesar de revoltante.

Ao mesmo tempo em que a música sinaliza para a questão racial, ela indica um distanciamento em relação às questões políticas. “O que nós queremos é dançar”, diz um dos versos. É certo que em um país no qual a violência estatal recai pesadamente sobre a população negra durante tanto tempo, o afastamento em relação a campos de disputas tensionadas e relações sociais problemáticas pode ser uma alternativa.

Outra música, lançada cinco anos antes por Toni Tornado, não apenas recusa o estrangeirismo da palavra *black* como parece indicar um posicionamento mais ativo sobre as questões de raça no Brasil. “Sou negro” (1970) diz: “Dessa vida nada se leva/Não sei porquê você tem tanto orgulho assim/Você sempre me despreza/Sei que sou negro, mas ninguém vai rir de mim/Vê se entende, vê se ajuda/O meu caráter não está na minha cor”.<sup>6</sup> Aqui há uma união entre o orgulho da cor – também presente na música de King Combo – e o enfrentamento ao racismo de forma mais acintosa.

Para os militares, o movimento negro representava uma dupla ameaça. Primeiro, porque havia suspeitas de afiliação com organizações estrangeiras, a exemplo do Partido dos Panteras Negras. Essa organização não era apenas antirracista, mas também marxistas. Alguns de seus membros e líderes eram comunistas declarados. Em segundo lugar, o movimento negro escancarava as contradições sociais e culturais brasileiras, comprometendo as tendências nacionalistas militares.

<sup>5</sup> GERSON King Combo. Mandamentos black. In: **Gerson King Combo**. São Paulo: Polydor, 1977, faixa 01.

<sup>6</sup> TONI Tornado. Sou negro. In: **Sou negro**. São Bernardo do Campo: Odeon, 1970, faixa 03.



Para os militares, era necessário sufocar as contradições e criar um clima de harmonia social, para evitar que classes e grupos subalternizados ganhassem espaço político, ameaçando os interesses das elites apoiadas pelo regime (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016).

A repressão da ditadura foi mais uma parte do processo de repressão e violência contra a população negra brasileira. Quando falamos dos números de desaparecidos e mortos durante a ditadura, muitos dados sobre as vítimas negras ficam submersos. Eles se confundem com os resultados da agressividade do Estado nas periferias e nas comunidades onde predominam populações negras. Confundem-se também com a voracidade das abordagens contra indivíduos negros nas ruas do país.

Devemos sublinhar que o movimento negro organizado entrou em refluxo a partir de 1964. “Seus militantes eram estigmatizados e acusados pelos militares de criar um problema que supostamente não existia, o racismo no Brasil (DOMINGUES, 2007, p. 111). Enquanto a ditadura caminhava no sentido de esconder o racismo, pois reconhece-lo seria macular a imagem desejada pela ditadura, o movimento negro o expunha de forma contundente. Por esta razão, a perseguição aos negros foi também acintosa.

Este fato torna a música “Cangoma me chamou” (1966), de Clementina de Jesus, um objeto interessante de análise sobre a repressão. A composição diz: “Estava dormindo, cangoma me chamou/Disse: levanta, povo, cativo já acabou”.<sup>7</sup> Cangoma é uma palavra do idioma quimbundo que significa tambor, ou festa dos tambores. O som do tambor desperta para avisar que a escravidão acabou, mas também que a repressão deve acabar. A frase “levanta, povo” é uma convocação contra a condição de cativo, de aprisionado. Como muitas músicas do período, o duplo sentido de certas frases e termos visava confundir a censura e evitar punições dos aparelhos federais.

Além de uma convocação contra as limitações do autoritarismo, a música apela a uma valorização do negro e da cultura afro-brasileira. Assim, ela mistura o combate à repressão com a edificação de uma cultura rejeitada pelas estruturas de poder. Acionando um exercício imaginativo, é como se a música lembrasse a escravidão como um sistema longo demais, que não deve ser reprisado por qualquer ordem social. É necessário enfrentar as condições usadas pelo poder estabelecido para silenciar e subalternizar os sujeitos, impondo-lhes uma condição de fragilidade.

---

<sup>7</sup> CLEMENTINA de Jesus. Cangoma me chamou. In: **Clementina de Jesus**. São Bernardo do Campo: Odeon, 1996, faixa 02.



Se pensarmos nesta questão sob o prisma da História do Tempo Presente, observaremos um objeto condizente com os propósitos de compreender a presença de um passado traumático vivo. O trauma da escravidão é muito mais antigo e perpétuo na sociedade brasileira do que a ditadura. Não queremos com esta afirmação diminuir a importância do trauma causado pela ditadura militar; pelo contrário, nosso propósito é reforçar como ela operava de forma mais ampla. A ditadura tornou a situação da população negra brasileira ainda mais difícil, prolongando e acentuando um problema mais antigo.

### *5. Considerações finais*

Quando utilizamos músicas para falar sobre a repressão militar, podemos incorrer no risco de homogeneizar a ditadura. Clássicos como “Para não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, ou “Roda viva”, de Chico Buarque, são representações das angústias do período e da necessidade de enfrenta-lo. Contudo, a repressão sofrida por alguns músicos e por uma parte da sociedade brasileira não foi idêntica à de outros. No que tange as questões de classe e raça, isto se torna flagrante. Embora a violência militar tenha atingido homogeneamente suas diversas vítimas, existem meandros deste processo que necessitam de cuidado.

Pensando em uma sala de aula marcada pela diversidade, como estudantes brancos e negros se relacionarão com as músicas? Esta é uma questão por si só sensível, mas pertinente pois, salvo raras exceções, a questão da violência racial perpetrada durante a ditadura é um debate pouco explorado. Havia nessa violência um elemento histórico singular: o racismo, este sistema de ideias que vem se prolongando há séculos no Brasil. As músicas que analisamos não ensinam isto. Elas registram o problema e necessitam da nossa mediação para que, de fato, possam fornecer conhecimento sobre as nuances do período examinado.

A música pode sim ser uma ferramenta pedagógica, por meio da qual é possível ensinar algo. Isso depende da forma como o assunto é explicitado pela canção. No caso da História e das músicas que selecionamos aqui, esse potencial existe, mas elas são muito mais fontes documentais, que necessitam de um cuidado e de uma mediação específicos, do que uma ferramenta pedagógica. Elas podem servir como uma forma de posicionar os estudantes de forma ativa frente à produção do conhecimento.



Fazer isto exige, evidentemente, certo conhecimento sobre os procedimentos próprios à História. As músicas oportunizam o debate sobre metodologia e análise histórica, além de estabelecer o contato com fontes documentais distintas das mais tradicionais – o papel, o monumento, etc. Neste sentido, é possível perceber como os temas sensíveis podem ganhar com a subjetividade dos estudantes, gerando, com a mediação do professor, compreensões objetivas sobre o trauma coletivo da ditadura. Afinal, como é possível que tantas músicas falem, de formas diferentes, do mesmo período histórico?

Conhecer a História do Tempo Presente pode ser uma forma de se aliar a um meio interessante de discussão sobre a presença dos traumas – ou, mais ainda, sobre por que esse trauma permanece. A música pode nos permitir perceber a presença desse passado e como ele se parece com o presente. É uma forma de apresentarmos caminhos construídos dentro da sala de aula. Assim, torna-se mais simples gerar compreensão entre os estudantes atravessados pelas calorosas e polarizadas discussões sobre a ditadura. A História do Tempo Presente exige não apenas a contemporaneidade entre historiadores e os processos históricos investigados, mas também uma postura ativa do historiador na transformação da realidade. A participação na produção do conhecimento nos leva a conhecer de forma mais abrangente o problema.

### Referências bibliográficas

- BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença na história. In: FERREIRA, Marieta de M., AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 219-231.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Revista Tempo** (Rio de Janeiro), vol. 12, n. 23, p. 100-122, 2007.
- DOSSE, François. História do tempo presente e historiografia. **Revista Tempo e Argumento** (Florianópolis), v. 4, n. 1, p. 05–22, 2012.
- FICO, Carlos. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis: o caso brasileiro. **Varia História** (Belo Horizonte), vol. 28, n. 47, p. 43-59, jan./jun. 2012.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História** (São Paulo), vol. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.
- FLÉCHET, Anaïs; DINIZ, Sheyla Castro. O mundo musical de Gilberto Gil. **Música Popular em Revista** (Campinas), v. 5, n. 2, p. 155–175, 2018.
- FRANK, Robert. Questões para as fontes do tempo presente? In: CHAUVEAU, Philippe; TETARD, Agnes (Orgs.). **Questões para a história do presente**. Bauru: Edusc, 1999, p.



- FURTADO, Celso. **Análise do "Modelo" Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2021.
- NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla S. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p. 235-290.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e contracultura**. São Paulo: Editora Contexto, 2024.
- PEIXOTO, Luiz F. de L.; SEBADELHE, Zé O. **1976: Movimento Black Rio**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2016.
- PEREIRA, Nilton Mullet; SEFFNER, Fernando Ensino de história passados vivos e educação em questões sensíveis. **Revista História Hoje** (São Paulo), vol. 07 n. 13, p. 14-33, jan./jun, 2018.
- PROST, Antoine. **Doze lições sobre história**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.
- ROUSSO, Henry. **A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2016.
- TEIXEIRA DA SILVA, Francisco C.; SCHURSTER, Karl. Esquecimento, revisionismo e negacionismo: o assassinato da história. In: SCHURSTER, K.; GHERMAN, Michel; FERREIRO-VÁZQUEZ, Óscar (Orgs.). **Negacionismo: a construção social do fascismo no tempo presente**. Recife: EdUPE, 2022, p. 33-64.

Artigo submetido em 18/02/2025, aceito em 13/04/2025 e publicado em 10/07/2025.

