

FLAMENGO ATÉ MORRER (1973) DE MARCOS VALLE E PAULO SÉRGIO VALLE: A MÚSICA POPULAR DESAFIOU A REPRESSÃO DA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA

FLAMENGO ATÉ MORRER (1973) BY MARCOS VALLE AND PAULO SÉRGIO VALLE: POPULAR MUSIC CHALLENGED THE REPRESSIVE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP

Edson Silva de Lima ¹
Josinei Martins de Oliveira ²

RESUMO: Nesta pesquisa, destacamos a importância da música como uma rica fonte de análise histórica. Focamos na música "Flamengo até morrer" para explorar diversos aspectos, incluindo as culturas políticas da época, a política cultural do governo militar e as categorias de censura, embora seja uma música composta a quadro mão nos centraremos no compositor e cantor Marcos Valle. Analisando a transição na produção musical de Marcos Valle, notamos sua mudança da temática bossanovista para temas sociais e políticos após se envolver com a cultura política de resistência. Isso se reflete de maneira sutil na música mencionada, que satiriza o regime militar. Neste contexto sombrio da história do Brasil, a arte se destacou como um meio de resistência, desafiando o poder estatal.

PALAVRAS-CHAVE: Música; Censura; Resistência.

ABSTRACT: In this research, we highlight the importance of music as a rich source of historical analysis. We focus on the song "Flamengo até morrer" to explore various aspects, including the political cultures of the time, the military government's cultural politics, and the categories of censorship. By analyzing the transition in Marcos Valle's musical production, we observe his shift from bossa nova themes to social and political issues after engaging with the political culture of resistance. This is subtly reflected in the mentioned song, which satirizes the military regime. In this dark context of Brazilian history, art stood out as a means of resistance, challenging state power.

KEYWORDS: Music; Censorship; Resistance.

¹ Doutorado em História (UNIRIO). Universidade do Estado do Rio Janeiro. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7903-434X> E-mail: edsonhistoriauerj@gmail.com

² Graduação em História (Unemat). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6971-4333> E-mail: edson_hist@yahoo.com.br



10.23925/2176-4174.35.2025e69865

Recebido em: 06/01/2025.

Aprovado em: 18/02/2025.

Publicado em: 16/04/2025.

Introdução

A ditadura civil-militar que assolou o Brasil entre 1964 e 1985 deixou marcas profundas na história do país. Foi um período caracterizado por uma repressão política implacável, violações flagrantes dos direitos humanos, restrições severas às liberdades individuais e à liberdade de expressão, bem como censura aplicada de maneira arbitrária a jornais, revistas e produções artísticas. Este trabalho tem como objetivo central a análise dos contextos históricos e políticos que cercaram a ditadura civil-militar brasileira, utilizando a música Flamengo até morrer, composta e interpretada por Marcos Valle, como uma lente para entender como as expressões artísticas foram capazes de transcender as limitações impostas pelo regime, emergindo como instrumentos poderosos de resistência contra a ordem estabelecida. A perspectiva aqui adotada é de que a música não se limita a refletir passivamente o contexto político de uma época, mas, de maneira ativa, desafia as normas vigentes e se transforma em uma voz contestatória.

Analisar a relação entre música e censura no período da ditadura civil-militar no Brasil é fundamental para compreensão desse período histórico e de suas implicações culturais e políticas. A música, como uma forma de expressão artística profundamente enraizada na sociedade, serviu como um espelho das tensões e repressões dessa época. Ao investigar como a censura afetou a produção musical e como os músicos responderam a essa repressão, podemos lançar luz sobre as estratégias de resistência cultural e os desafios enfrentados por artistas que desejavam transmitir mensagens críticas ao regime. Isso nos permite entender não apenas o papel da música como um instrumento de resistência, mas também como a censura moldou a paisagem cultural e política do Brasil durante a ditadura, ressaltando a importância de preservar a liberdade de expressão e a diversidade de vozes.



Além disso, o estudo dessa relação nos ajuda a reconhecer o valor da música como uma fonte histórica rica, capaz de proporcionar *insights* profundos sobre o contexto social e político dessa época. Ao examinar a letra e contexto em que as músicas foram criadas e apresentadas, podemos capturar as nuances das lutas e aspirações da sociedade brasileira sob o jugo dum regime autoritário. Portanto, o estudo da relação entre música e censura durante a ditadura civil-militar não apenas enriquece nossa compreensão histórica, mas também destaca o papel da cultura e da arte como catalisadores de mudança social e política, incentivando a reflexão sobre a importância da preservação da liberdade de expressão e da diversidade cultural em qualquer sociedade democrática.

O objetivo geral deste estudo é compreender o contexto da ditadura civil-militar, com destaque para o período de maior intensificação da repressão, marcado pela implementação do Ato Institucional número 5 (AI-5), explorando a música Flamengo até morrer, uma composição dos irmãos Marcos Valle e Paulo Cesar Valle.

Nossos objetivos específicos incluem a investigação da música engajada como uma ferramenta de análise da cultura política da época, a compreensão das estratégias de imposição de políticas culturais repressivas, com foco na música, a exploração do processo de mudança política e de identificação na música e musicalidade de Marcos Valle e a contribuição para pesquisas futuras que utilizem artefatos culturais, em especial a música engajada e popular, como fontes históricas.

Esta pesquisa se baseia na matriz epistêmica que estabelece a relação entre a história cultural e a nova história política, incorporando conceitos-chave como cultura política, censura e engajamento. Em termos metodológicos, priorizamos a análise hermenêutica, que se concentra na dinâmica entre o texto e o contexto, permitindo-nos explorar a historicidade do fenômeno histórico por meio de artefatos culturais, com ênfase na música e suas conexões com as camadas sociais da época.

1. Metodologia

1.1 História e música: um desafio à pesquisa histórica

A relação entre a história e a música é um tema complexo e desafiador que se coloca aos historiadores contemporâneos. Embora reconheçamos que tenha havido avanços significativos na quantidade de publicações sobre a música no campo da História, mesmo com a relativa pluralidade de abordagens sobre o tema, ainda que a

ampliação da ideia do que seja documento tenha se consolidado no meio e nas produções acadêmicas, entendemos, assim como José Geraldo Vinci de Moraes que: “o uso da canção popular urbana como fonte continua bastante restrito e precário, e aparentemente ainda mantém um status de segunda categoria no universo da documentação” (MORAES, 2000, p 209).

Entendemos que um ponto importante a se considerar, sobre esse status da canção popular, é o fato de “que a música popular não tem um lugar muito definido nas ciências humanas e nas artes, fruto do seu próprio estatuto estético um tanto híbrido” (NAPOLITANO, 2007, p 154). Pensar uma abordagem historiográfica para uma fonte tão fluida como a música, é um desafio para os historiadores contemporâneos.

A música popular, em específico, é um fenômeno cultural plural, que envolve aspectos estéticos, sociológicos, históricos, entre tantas outras possibilidades de abordagens. Por isso, seu estudo requer procedimentos interdisciplinares, que combinem diferentes perspectivas teóricas e metodológicas.

Outro desafio é a diversidade da música popular. Existem diferentes gêneros musicais, cada um com suas próprias características. Isso exige que os estudos de música popular sejam capazes de lidar com essa diversidade sem cair em generalizações simplistas. Nesse sentido, a perspectiva interdisciplinar é essencial para uma compreensão mais abrangente dos diversos aspectos da música enquanto objeto de pesquisa. Marcos Napolitano, ao se referir aos estudos de música popular no tempo atual, afirmou que:

o estágio atual dos estudos de música popular é marcado por uma pluralidade de abordagens e problemas que, cada vez mais, precisam ser bem delimitados e cotejados, para que a abordagem não caia no ecletismo teórico ou na reiteração de questões já estabelecidas pelas disciplinas tradicionais e assentadas (NAPOLITANO, 2007, p.157).

A análise de um artefato que apresenta aspectos tão abrangentes e polissêmicos como a música, deve ser igualmente abrangente e heterogênea. Dessa forma, além dos elementos internos que a compõem, os elementos externos são equivalentemente importantes na construção de um método que privilegie as mais diversas possibilidades de análise que a música oferece.

A música, enquanto fonte documental, quando feitas as indagações pertinentes,

pode oferecer um vastíssimo cabedal de informações sobre um determinado tempo/espaço, suas tensões, seus conflitos, entre tantas outras possibilidades. José Geraldo Vinci de Moraes, a esse respeito, argumentou que:

(..) a música, sobretudo, a popular pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re) construir partes da realidade social e cultural (MORAES, 2000, p. 212).

Ao historiador que objetiva trabalhar com a canção popular, Moraes sugere uma reflexão sobre três aspectos: “a linguagem da canção, a visão de mundo que ela incorpora e traduz, e, finalmente, a perspectiva social e histórica que ela revela e constrói” (MORAES, 2000, p. 218). Falando sobre novas possibilidades de abordagens da música, que pudessem trazer novas perspectivas analíticas, Marcos Napolitano é enfático ao dizer que:

Tratava-se, portanto, de assumir o jogo entre documento e monumento como central para a análise histórica das canções. A historiografia da música popular, pelo seu caráter meio enjetado, se sentiu mais à vontade para operar estas novidades metodológicas, explorando a polifonia das experiências musicais como parte da história de uma sociedade (NAPOLITANO, 2007, p.162).

A canção popular é um produto de sua época. As letras não apenas transmitem narrativas e emoções, mas também refletem o vocabulário, as gírias e as nuances linguísticas de uma determinada época e cultura. Além de refletir a linguagem e a visão de mundo do autor que a escreveu, a canção popular também serve como um registro social e histórico. Ela documenta eventos, movimentos, transformações e práticas sociais, tornando-se uma fonte valiosa para os historiadores. A análise cuidadosa das letras e do contexto em que foi escrita pode ser reveladora. Os historiadores podem desvendar não apenas a estética musical, mas também as complexidades da sociedade na qual a música foi produzida.

A música é uma forma de manifestação cultural que reflete a cultura e a sociedade de uma época. Ela pode ser utilizada para contar histórias, transmitir mensagens, expressar emoções e celebrar eventos importantes. Ela pode ser uma ferramenta

poderosa para entender a história de uma forma mais profunda e abrangente. José Geraldo Vinci de Moraes afirma que “a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia” (MORAES, 2000, p.204).

Mas para que a música, enquanto fonte histórica, possa ter suas potencialidades aproveitadas, há que se fazer a crítica ao documento, uma vez que as fontes não falam por si só. A própria história da música deve ser tratada como uma construção historiográfica. Os documentos musicais devem ser problematizados enquanto fontes que não dizem por si só e que por isso devem ser analisadas como construções com significados particulares (ARCANJO JUNIOR, 2012, p.15). As canções populares são uma fonte documental valiosa para a compreensão da história. Elas podem revelar aspectos da vida cotidiana, das experiências e das lutas desses grupos sociais que não são registrados em outras fontes, como documentos oficiais, por exemplo.

1.2. A música como artefato historiográfico: entre a história cultural e a nova história política

A história cultural e a nova história política são abordagens interdisciplinares que se desenvolveram nas últimas décadas do século XX. Elas exploram a interconexão entre a cultura e a política, fornecendo uma compreensão mais abrangente da experiência histórica. A história cultural enfoca o conceito de cultura como um fator influente na política e na sociedade. Ela examina como elementos culturais, como arte, literatura, religião e valores, poderiam intervir nas ideologias políticas, nas identidades nacionais e nas práticas políticas. Em síntese, os historiadores culturais analisam as expressões culturais e as narrativas coletivas, seus emaranhados de memórias coletivas e individuais que poderiam forjar movimentos políticos e transformações sociais.

Em vista disso, a nova história política expandiu o escopo da pesquisa política convencional. Ela se concentrou em investigar as dinâmicas de poder e os atores políticos em contextos não apenas institucionais, mas também informais e culturais. Os historiadores da nova história política consideraram que a cultura e as

mentalidades políticas podem moldar a ação política, abrangendo desde manifestações populares até os discursos políticos e a invenção de autoridades.

Essas duas abordagens interagem de maneira significativa, uma vez que a cultura desempenha um papel fundamental na maneira como as pessoas percebem e participam da política. A nova história política e a história cultural oferecem uma visão mais ampla da história, destacando como as práticas políticas são, de certo modo, conduzidas por valores, símbolos e significados culturais, e como essas, por sua vez, influenciam as estruturas políticas e a dinâmica do poder.

A história cultural é um campo historiográfico de dimensões múltiplas, plurais e complexas, que pode gerar diversas abordagens. Não nos estenderemos em nossa análise sobre a origem e o desenvolvimento do conceito, uma vez que já existe uma vasta produção acadêmica sobre o tema. Ainda assim, pensamos ser importante chamar a atenção para a escola dos Annales, que surgiu no final da década de 1920 e se tornou uma das principais correntes historiográficas do século XX, contribuindo significativamente para o desenvolvimento da História Cultural, propondo a ampliação do objeto de estudo da História, em novas abordagens que se afastaram da história política tradicional e, se concentrava em temas como a economia, a sociedade, a cultura e as mentalidades, a interdisciplinaridade, entre outras contribuições.

A História Cultural dos Annales contribuiu para a ampliação do objeto de estudo da História, propondo uma dimensão múltipla e plural, trazendo a possibilidade de estudar a cultura política pela força de uma nova história política. Entendemos, assim como Loque Arcanjo Júnior (2012) que: “a nova história cultural não quer elaborar visões globais, sínteses, mas ampliar o campo da história e multiplicar seus objetos” (ARCANJO JUNIOR, 2012, p.11). Essas novas abordagens tiveram um impacto significativo no desenvolvimento da Nova História Política, que se tornou uma das principais formas de compreensão dos mecanismos de movimentação do poder no interior da cultura e das políticas culturais de estado, mas também, nos grupos, conglomerados e coletivos.

Para José Barros d'Assunção Barros a “história cultural é aquele campo do saber historiográfico atravessado pela noção de cultura” (BARROS 2003, p.145). Mas a noção de cultura aqui empregada pelo autor, é aquela cujo sentido é polissêmico, segundo a qual “ao existir, qualquer indivíduo já está automaticamente produzindo

cultura, sem que para isto seja preciso ser um artista, um intelectual, ou um artesão” (BARROS, 2003, p.146).

Há uma tendência nas ciências humanas, de falar em uma pluralidade de culturas em vez de uma única cultura tomada de forma generalizada, claramente uma preocupação em colocar em primeiro plano a diversidade de identidades que constroem, resistem e existem como atos políticas, como formas culturais e como plano de transformação da cultura política hegemônica. Isso reflete uma mudança significativa na forma como o conceito de cultura tem sido entendido ao longo do tempo.

No tempo atual, a cultura é vista como algo dinâmico, diverso e em constante transformação. José Barros d’Assunção Barros afirmou que “após os anos 1970 e 1980, a história cultural ampliou seus objetos de pesquisa e acompanhou as transformações exigidas pelas mudanças no próprio conceito de cultura” (BARROS, 2003, p, 16).

Essa mudança de perspectiva tem afetado profundamente a prática da história cultural e da história política, que buscam entender a cultura como um fenômeno complexo e multifacetado, atravessado por manifestações orquestradas e fraturadas do poder, que não pode ser reduzido a uma única dimensão ou explicação. A História Cultural, em específico, se preocupa em analisar as práticas culturais em seu contexto histórico e social, levando em consideração as múltiplas vozes e perspectivas que moldam a cultura.

Outro ponto a se considerar sobre as práticas culturais é que “a História Cultural enfoca não apenas os mecanismos de produção dos objetos culturais, como também os seus mecanismos de recepção” (BARROS, 2003, p.146). Entendemos assim, que ela enfoca não apenas os mecanismos de produção dos objetos culturais, como também os seus mecanismos de recepção e poder. Ela estuda os sujeitos produtores e receptores de cultura, investiga a relação entre os objetos culturais e as pessoas que os produzem e as que consomem. Estuda não apenas a criação, mas também como são recebidos, interpretados e mobilizados pelos indivíduos.

No que diz respeito à música, que é nosso objeto de pesquisa, e fundamentados pelas explicações acima citadas, estamos de acordo com Loque Arcanjo Júnior quando o autor diz que:



a história cultural da música é uma “história dos significados” num sentido que tangencia a história da arte. Em outros termos, a busca por uma “história da recepção” que tem como objeto de pesquisa não apenas a obra artística em si, mas sim a mudança de seus significados de acordo com a sociedade que a recebe (ARCANJO JUNIOR, 2012, p.15).

Pensando que analisaremos na seção seguinte uma obra artística, a música *Flamengo até morrer* de Marcos Valle, que mesmo antes de ser gravada, teria que passar pelo crivo dos aparelhos de censura do governo militar, entendemos que a relação entre a obra em si, e a forma com que ela é apropriada por quem entra em contato com ela, atende satisfatoriamente aos nossos interesses de pesquisa.

Outro ponto a se destacar é a forma com a qual a História cultural se apropria do biografado, no nosso caso, o cantor e compositor Marcos Valle. Loque Arcanjo Júnior trabalha com a ideia de que “na perspectiva da nova história, a ideia é menos recuar no tempo para reestabelecer uma grande continuidade, mas, buscar genealogicamente as diferentes identidades do biografado, no caso dos músicos, das suas identidades musicais” (ARCANJO JUNIOR, 2012, p. 13).

Essa ideia nos é de grande valor, uma vez que vimos falando de um cantor e compositor que ao longo da carreira, apresentou identidades, por vezes, controversas ou conflitantes, sejam elas artísticas ou políticas. Dessa forma, pensamos que dispomos dos elementos analíticos necessários para que possamos fazer as devidas inquirições à fonte que escolhemos como objeto de pesquisa, na tentativa de compreender um pouco melhor, um tempo tão obscuro da história do Brasil, a saber, o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).

2. Desenvolvimento

2.1 Uma vida para música: falamos de uma longa trajetória

Considerado como um dos integrantes da segunda geração da bossa-nova, Marcos Kostenbader Valle é um compositor, cantor, multi-instrumentista e arranjador brasileiro. Segundo o próprio, em entrevista ao programa Sem Censura, exibido na TV Brasil dia 21 de dezembro de 2013, nasceu no bairro de Copacabana, próximo ao Teatro Brigitte Blair que se localizava na Rua Miguel Lemos, em 14 de setembro

de 1943. Aos 4 anos, sua família se mudou para a Rua Sá Ferreira, também em Copacabana, de onde, aos 12 anos de idade, se mudariam para o bairro do Leblon, ali fixando residência na Rua Codajás nesse lugar passou a ser vizinho de Tom Jobim, também, morador.

Filho de pais paraenses, (o pai era advogado), começou a estudar piano clássico e aos seis anos de idade, em um conservatório de música, no bairro de Ipanema, por influência da avó materna, que também era professora de piano. Estudou piano por 7 anos e se formou em piano e teoria musical em 1956.

Na mesma entrevista, Marcos Valle relatou que aos 13 anos de idade, em uma festa na casa de seu avô, estava presente um conjunto musical, e figurava dentre os integrantes, Chiquinho do Acordeon. Marcos Valle, que possuía um acordeon e, àquela altura, já era ouvinte assíduo de Luiz Gonzaga, se encantou com a habilidade de Chiquinho do Acordeon, mesmo tendo estudado música clássica, decidiu naquele momento, enveredar pelos caminhos da música popular.

Tocou em bares, em festas particulares “em troca de coca cola”, segundo o próprio Marcos Valle, certamente, uma tentativa de romantizar sua história pessoal. Sua primeira aparição na televisão, foi no programa *Os pequenos grandes acordeonistas*, apresentado por Sérgio Murilo e Sônia Delfino. Pouco tempo depois, a convite de Antônio José Duarte, que foi amigo dos seus pais, passou a integrar a banda do programa Chá das cinco, na TV Tupi.

Aos 18 anos, reencontrou o amigo Edu Lobo, (filho do compositor pernambucano Fernando Lobo), com quem havia estudado no Colégio católico Santo Inácio, localizado no bairro de Botafogo, e em companhia de Dori Caymmi, filho do cantor Dorival Caymmi, decidiram formar um trio.

Segundo Marcos Valle, foi através da convivência com os companheiros desse trio, (filhos de pais famosos e com grande prestígio no meio musical), que ele começou a ter contato com os expoentes da música produzida no Rio de Janeiro daquele período. Apresentado pelos amigos de trio, passou a conviver com artista como Ary Barroso, Roberto Menescal, Carlinhos Lyra, Vinícius de Moraes, Lula Freire, entre tantos outros nomes importantes da Bossa Nova da época e teve sua primeira música gravada “Sonho de Maria” em 1963, pelo grupo Tambatrio. No mesmo ano, gravou seu primeiro disco, Samba Demais pela gravadora *Odeon Records* e iniciou

sua carreira como cantor, que dura até os tempos atuais, fazendo de Marcos Valle, um dos cantores mais longevos da música brasileira.

No ano de 1965, se mudou para os Estados Unidos, onde integrou, por um período de sete meses, o conjunto liderado por Sérgio Mendes, chamado Brasil'65. Durante esse período, se apresentou em locais noturnos, universidades e, também, programas de televisão. No ano seguinte, sua composição Samba de Verão, escrita em parceria com seu irmão Paulo Sérgio Valle, foi gravada por Walter Wanderley e alcançou a segunda posição entre as mais tocadas nos Estados Unidos. Posteriormente, essa música recebeu aproximadamente 80 regravações naquele país.

Em 1966, Marcos Valle retornou ao Brasil, onde pouco tempo depois, se deparou com a fase mais severa da ditadura militar no Brasil, em decorrência da promulgação do Ato Institucional número 5 em 1968. Embora figure entre os principais nomes da segunda geração da Bossa Nova (1962-1966) com seu irmão Paulo Sérgio Valle, Edu Lobo, Marcos Vasconcelos, Dori Caymmi, Nelson Motta, Francis Hime, entre outros, Marcos Valle não se limitou ao movimento bossanovista. Nas palavras de Laura Marcon, em matéria veiculada à revista eletrônica Vitrola Review de 2021:

Para se ter ideia, são mais de 500 composições, 29 álbuns – alguns em colaborações com artistas consagrados mundialmente que vão do Jazz ao Funk, ao Soul ao Hip Hop ao Rap ao Pop e por aí vai - 11 trilhas sonoras de novelas, músicas regravadas em centenas de idiomas ao redor do globo e, em uma pesquisa rápida, mais de 90 faixas sampleadas ao longo de sua carreira. Sim, samples. Marcos Valle é facilmente o artista brasileiro mais sampleado e os cuts vão de Marcelo D2 a Jay-Z e Kanye West.

Isto demonstra toda a versatilidade de Marcos Valle e sua incrível capacidade de transitar entre os mais variados gêneros musicais. Embora tenha iniciado sua carreira musical compondo e cantando Bossa Nova; Marcos Valle atravessou gerações e, até os dias atuais, apresenta trabalhos dos mais variados estilos.

2.2 Marcos Valle e a política brasileira



Na década de 1960, como pontuamos no capítulo anterior, o Brasil passava por um período de ditadura militar, o regime autoritário buscava restringir as liberdades individuais e controlar a sociedade de maneira opressiva. Nesse contexto político, sombrio, muitos artistas brasileiros encontraram na arte uma forma de expressar sua indignação e resistência, utilizando sua arte como um poderoso meio de protesto. Artistas dos mais diversos segmentos se posicionaram de maneira crítica em relação ao regime, posicionamento que se refletiu não apenas em seus discursos, mas em sua produção artística.

Com produções corajosas e comprometidas com a liberdade de expressão, ajudaram a fortalecer a resistência contra a ditadura militar. Ainda que sob forte vigilância dos órgãos repressivos governamentais, que alimentavam a ideia de que comunistas e subversivos estavam infiltrados na esfera da cultura. Nessa atmosfera de medo e suspeição que permeava a sociedade, a criatividade artística e a capacidade dos indivíduos de questionar e desafiar as normas estabelecidas foi marcante no período em questão.

No caso específico da música, cantores como Chico Buarque, Caetano Veloso e Geraldo Vandré, por adotarem um posicionamento declarado de oposição ao regime militar, enfrentaram duras consequências como perseguição, prisão e exílio. Marcos Valle desde o início da carreira, havia se notabilizado por compor e cantar músicas mais românticas, que falam de sol, praia, mar, coisas mais relacionadas ao seu cotidiano.

Nas palavras de José Alberto Pereira, na edição de 1 setembro, 2019 do Jornal Tornado Online, Marcos Valle era:

Descendente de alemães, loiro e rotulado como “bem-nascido representante da elite carioca”, Marcos não se identificava com o padrão intervencionista do movimento Tropicália e as suas músicas foram ignoradas pela crítica e pelo público.

Segundo Aluizio Falcão Filho, na edição 14 de julho de 2020 da revista eletrônica exame, do chamado lado direitista, o compositor Marcos Valle era um legítimo representante da escola “amor-flor-mar-amor-flor-mar”. O próprio Marcos Valle, em entrevista à Revista eletrônica Rimas e Batidas, publicada em: 05/07/2019 disse: “Não me importo de ser ‘*The Boy from Ipanema*’, mas eu sei que a minha música é muito mais ampla do que isso”.



Para além de todas essas definições, houve um momento crucial, na vida e carreira de Marcos Valle; algo que seria fundamental na mudança de rumo das suas produções musicais. Em entrevista ao programa *Sem Censura*, concedida à apresentadora Leda Nagle, exibida na TV Brasil, dia 21 de dezembro de 2013, ele admitiu que suas letras eram exatamente o sol, o mar, músicas mais leves, esse era o seu mundo, e que não tinha preocupações políticas.

Após o golpe de 1964, Marcos Valle, também, admitiu que começava a perceber que algo diferente estava acontecendo na vida política do Brasil e, a singularidade do momento em questão, o motivou a frequentar reuniões com personalidades do meio artístico, atores, cineastas, com o objetivo de entender melhor aquele momento. A partir dessas reuniões, passou a ter o entendimento de que as suas músicas poderiam ter outras perspectivas e começou a incluir questões raciais, sociais e políticas em seu repertório. O disco *Previsão do tempo* de 1973, sobre o qual falaremos mais adiante, é em grande medida, fruto dessa nova forma de se posicionar politicamente de Marcos Valle.

A censura como um componente essencial de uma cultura da vigilância em relação à liberdade de expressão, desempenhou um papel complexo e multifacetado. Ela pode assumir várias formas, se utilizar dos mais diversos meios em busca de legitimação. Embora seja, em muitos casos, justificada em nome da moral e dos bons costumes, sua aplicação e efeitos, variam amplamente, num emaranhado de leis e ações que evidenciam um universo extremamente controverso, no qual as esferas moral e política muitas vezes se entrelaçam.

Ao se referir às categorias moral e política da censura, a autora Beatriz Kushnir afirma que: “Sob a capa do ‘resguardo à moral e aos bons costumes’ ou defendendo questões de ‘interesse da nação’, considero a censura sempre política” (KUSHNIR, 2004, p.38). Esta afirmação é bastante pertinente para o que vimos discutindo aqui. A censura carrega consigo uma violência que não se limita a embargar os indivíduos em sua movimentação pela cidade, mas procura, também, encerrar, enclausurar sua imaginação, sua capacidade criativa. Fica evidente, que não basta tornar tudo ao seu redor perigoso, se esforça em transformar qualquer forma de beleza em mera reprodução da realidade fechada em uma moral política e, por conseguinte, em uma marca da violência pragmática e simbólica.

Corroborando com essa ideia, nas palavras de Renan Quinalha: “Toda censura, sem dúvida, tem uma dimensão política inegável” (QUINALHA, 2020, p.1731). O autor continua fundamentando tal pensamento ao dizer que

além do mais, qualquer censura moral e dos costumes de uma sociedade também possui um aspecto intrinsecamente político de policiamento de condutas, de limitação das liberdades, de sujeição de corpos, de controle de sexualidades dissidentes, de domesticação dos desejos e mesmo de restrição às subjetividades de modo mais amplo (QUINALHA, 2020, p.1732).

A censura, ao que parece, tem muitos tentáculos que não se limita a uma única esfera de atuação na malha social, ela se alastra atacando, controlando e balizando as vias, as ruas, as avenidas, as vidas. Seu alcance ultrapassa os contornos da vida pública, ela transfunde as identidades, decanta os corpos e pasteuriza a vida privada. Dessa forma, entendemos, com Quinalha que quando tratamos das esferas moral e política da censura: “O esforço a ser feito não é no sentido de dissociar política e moral, mas, antes, analisar o modo como se dá a politização da moralidade e dos costumes” (QUINALHA, 2020, p.1736).

Corroboramos com a ideia de que todo e qualquer tipo de censura é um ato político, mas, ainda assim, pensamos ser importante compreender as especificidades das diferentes frentes de atuação da censura, sobretudo no período pós-golpe militar de 1964. Em vista disso, entendemos a política como manifestação da ideia de poder, como instrumento de organização da força e da dominação sobre o outro, mas não apenas, ela também está relacionada a práticas de organização popular e de resistência como forma de desequilibrar a balança do poder.

Ainda que reconheçamos que a censura tenha uma longa tradição na história do Brasil, que remonta ao período colonial, mesmo que entendamos que ela não seja uma invenção do governo ditatorial que se estabeleceu em nosso país em 1964, não retrocederemos tanto na historicidade do conceito, uma vez que para o nosso objetivo, nessa pesquisa, pensamos que por hora, a análise das formas de atuação do governo militar em sua atividade de censura, a partir de 1964, atenda aos nossos intentos.

Havia, nesse período, uma diferenciação no tratamento dispensado à censura de diversões públicas (moral) e à censura política. Para a primeira havia uma legislação

específica, enquanto os assuntos de natureza política eram tratados de maneira pontual e acobertada sem critérios definidos. De acordo com Adrianna Cristina Lopes Setemy:

Se por um lado a censura de diversões públicas era antiga, legalizada e praticada por um órgão específico, por outro a censura de imprensa foi, em parte, praticada pelos agentes do Departamento de Polícia Federal por intermédio do SCDP de maneira acobertada, negada, sem ser regulamentada por um órgão específico (SETEMY, 2018, p.181).

A normatização e a institucionalização da censura prévia de publicações, só se consolidou no período do governo do general Médici (1969-1974). Outro ponto que consideramos importante, no que se refere à censura moral, é o apoio recebido por parte de setores conservadores da sociedade civil. Robert Darnton, afirma que “Mais que uma prática restrita a uma instituição e seus agentes, a censura é uma força em ação em toda a sociedade” (DARNTON apud QUINALHA, 2020, p.193).

Nesse sentido, a censura moral era mais do que um meio de controle estatal. Ela também refletia as convicções e valores de uma parte da sociedade brasileira, principalmente, os setores mais conservadores da população que não apenas aceitavam a censura moral, mas a defendiam. Esses setores da sociedade acreditavam que a censura era necessária para proteger a moral e os costumes da sociedade brasileira. Nas palavras de Renan Quinalha:

Mães, famílias, religiosos e outros cidadãos não agiam, necessariamente, por repulsa à ameaça comunista, mas antes por um sentimento quase atávico de autoproteção dos papéis sociais e dos valores tradicionais que cultivavam diante de mudanças culturais que estavam no horizonte (QUINALHA, 2020, p.1737).

É essa modalidade de censura (moral), institucionalizada, normatizada e, que contava com apoio de parte significativa da sociedade civil brasileira, que os artistas enfrentaram durante a ditadura militar no Brasil. A censura de diversões públicas, sob pretexto de zelar pela moral e bons costumes da sociedade brasileira, perseguiu, prendeu, cerceou a liberdade de expressão de qualquer indivíduo que ousasse se opor ao regime autoritário.

No caso específico da música, que é nosso objeto de pesquisa, pensamos que ela subvertia essa moralidade e, se por um lado, os artistas utilizavam sua arte como instrumento de luta política, por outro, a censura se utilizava de argumentos morais para reprimi-los. Diante desse caótico cenário, coube aos artistas, encontrar subterfúgios, alternativas para propagarem suas ideias de repúdio, de contestação ao regime, sem que fossem detectados pela censura.

Amanda Lima Gomes Pinheiro, ao se referir ao regime militar no Brasil, escreveu que: “A Ditadura Militar vigiou e puniu quem quer que fosse para manter sua ideologia. As proibições eram muitas, a vida da população era diuturnamente fiscalizada e observada” (PINHEIRO, 2014, p.37). A Constituição de 1967 assegurava:

Art. 150 - A Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: [...]

§ 8º - É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer.

Teoricamente, os artistas poderiam se expressar livremente, de acordo com a constituição de 1967. Todavia, na prática, a ressalva feita no § 8º do art. 150, dizendo que “(...) respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer” dava margem para que a censura e as punições impostas pelo regime militar se impusessem às produções artísticas. É importante levarmos em consideração que, nesse período, não havia segurança jurídica, uma vez que o governo militar, alterava as leis de acordo com seus interesses. Se as leis não atendessem aos seus interesses, mudavam-se as leis. Para os historiadores Leila Medeiros de Rocha e Décio Menezes:

a partir da implantação da política do silêncio, o país ouviu as vozes dos desafiantes e desafinados, ou seja, os poetas que assumiram a poesia como veículo de resistência e que, por isso, se tornaram, aos olhos dos censores, marginais, malditos (ROCHA; MENEZES, 2014, p. 81).

Mesmo diante de um cenário tão desfavorável, muitos artistas não se calaram. No caso específico da música, podemos dizer que esse foi um período de grande efervescência, no qual muitos compositores e cantores passaram a usar a sua arte como forma de contestação política, com letras que criticavam o regime, a censura e a repressão. Essa música engajada desempenhou um papel significativo na resistência à ditadura militar no Brasil. Ela deu voz à indignação e inspirou a esperança em um momento sombrio da história brasileira. Nas palavras de Marcelo Siqueira Ridenti:

Após o golpe de 1964, os artistas não tardaram a organizar protestos contra a ditadura em seus espetáculos. Ainda mais porque os setores populares foram duramente reprimidos e suas organizações praticamente inviabilizadas, restando condições melhores de organização política especialmente nas camadas médias intelectualizadas, por exemplo, entre estudantes, profissionais liberais e artistas (RIDENTI, 2003, p. 143).

Não se pode desconsiderar o engajamento político de um número considerável de artistas, em especial do segmento musical, durante a ditadura militar no Brasil. Seja de forma aberta, ou com críticas sutis, veladas, se fizeram presentes contestando, desafiando o regime, na clara tentativa de denunciar um governo que se pautava pela supressão da liberdade. Adriana Valério Maia e Mariese Ribas Stankiewicz afirmam que: “Mesmo sob a censura, a música popular foi fundamental para disseminar na sociedade, sob forma poética e metafórica, o imaginário de liberdade” (MAIA; STANKIEWICZ, 2015, p.2), e endossam esse argumento ao dizer que: “(...) as canções, neste caso, tornaram-se verdadeiros hinos de batalha, ou seja, muitas músicas se tornaram ícones e um símbolo à resistência militar durante os anos de 60-70” (MAIA; STANKIEWICZ, 2015, p.3).

Embora o próprio Marcos Valle admita que não pretendesse demonstrar quaisquer preocupações políticas em suas canções, há um momento em que, vendo todas as mudanças promovidas pela ditadura militar de 1964 e, também em função da convivência com artistas que se reuniam para debater a situação pela qual o país estava passando, Marcos Valle passou a ter outra concepção sobre o papel que a sua arte poderia desempenhar e começou a incluir assuntos de natureza social e política nas suas músicas. No capítulo que se seguirá faremos uma análise com

vistas a tentar demonstrar esse lugar de resistência que aparece em sua composição. Elencamos a seguinte música: FLAMENGO ATÉ MORRER (1972).

3. Resultados

3.1. Flamengo até morrer: Marcos Valle, nas malhas da censura é preciso fazer música

Antes de nosso escrutínio analítico, devemos deixar claro que não se pretende fazer um estudo de análise de discurso, nem mesmo de verticalização dos elementos tropológicos e de figuras de linguagem, não seria possível no espaço e no propósito desta pesquisa. Procuramos, apenas, e com modéstia, fazer uma análise hermenêutica, a partir da música como artefato histórico.

Quando Loque Arcanjo Júnior fala em “história da recepção” (JUNIOR, 2012, p.15), considerando não apenas a obra em si, mas também como essa obra pode alterar seus significados de acordo com os receptores que têm acesso a ela, entendemos que a música Flamengo até morrer pode (e foi) apropriada de várias formas.

A esse respeito, pensamos ser importante nos atentarmos para as palavras de Marcos Valle, em entrevista a revista eletrônica Thefrekiun (TF), em 2007,

TF - Flamengo Até Morrer costuma ser citada como uma canção simpática ao governo, quando é exatamente o contrário. [...] É bem debochada até...

MV - Totalmente debochada! Até quando a gente fala: Fio na reserva, Dario no comando/ E o resto a gente sabe mas não diz... a gente tá sacaneando o exército, mostrando que na verdade quem comandava o povo era a alienação causada pelo futebol. Era essa a sacanagem da música. Teve um cara que escreveu um livro e não entendeu nada.

TF - O Paulo César de Araújo no livro Eu não sou cachorro não.. MV - Não é impossível que ele tenha interpretado como favorável ao exército. A música era realmente pra dar uma sacaneada total no governo... (SALLES, 2015, p.356).

Marcos Valle, se refere ao comentário de Paulo César de Araújo, que no seu livro *Eu não sou cachorro, não*, classificou a música Flamengo até morrer como ufanista, nas palavras dele:



Mesmo os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, que na década de 60 compuseram canções de crítica social, após a Copa do Mundo de 1970, apareceram [...] com o samba Flamengo até morrer, que em um de seus versos diz: “Que sorte eu ter nascido no Brasil / até o Presidente é Flamengo até morrer / e olha que ele é o Presidente do país”, enfatizando o fato de o presidente Médici cultivar a imagem de amante do futebol e aparecer nas tribunas do Maracanã com radinho de pilha ao ouvido torcendo para o mais popular clube brasileiro. Como observou o escritor Edilberto Coutinho, “creio que devemos dar razão a quem achou a letra dos Valle meio patrioteira” (SALLES, 2015, p. 358).

Paulo César de Araújo não foi o único a entender a referida música como patriota. Os aparelhos de censura do regime militar também assim a entenderam, o que justifica a sua aprovação para que fosse gravada. A música Flamengo até morrer foi composta em 1973, período em que vigorava no Brasil, as pesadas imposições do ATO INSTITUCIONAL Nº 5 (AI-5), instituído pelo presidente Artur da Costa e Silva a 13 de dezembro de 1968. É importante para nossa pesquisa citarmos que no ano em que a música foi lançada, o presidente em exercício era Emílio Garrastazu Médici, que governou o país de 1969 a 1974. A relevância dessa informação vai além de todas as implicações que sua política de governo teve para o país e para as artes; reside também, no fato do presidente ser citado (não nominalmente) na referida música.

A música foi composta em um período marcado pelo acirramento da política de cerceamento das liberdades individuais e de expressão (período do AI-5). Para passar pelo crivo dos aparelhos de censura se faziam necessárias certas sutilezas para que não fossem detectadas possíveis referências contrárias ao governo. Não nos estenderemos sobre as estratégias utilizadas por tantos outros compositores para burlar a censura no Brasil, uma vez que há uma vasta produção bibliográfica sobre o tema, mas, salientamos que o uso de figuras e recursos discursivos e tropológicos: ironias, metáforas, sarcasmo, entre outros mecanismos da linguagem, eram amplamente mobilizados como forma de ludibriar a censura e obter a liberação das músicas para que fossem lançadas.

A música está inserida no disco *Previsão do Tempo* (1973). O nome que batiza o

trabalho, pode ser interpretado, ao nosso ver, como uma provocação ao governo, caso seja entendido como uma referência ao tempo pelo qual o país estava passando, fazendo uma alusão ao clima, a temperatura, a sensação de mudanças que atravessa o Brasil como uma nuvem pesada, carregada de tormenta.

A música *Flamengo até morrer* é um samba. Marcos Valle é um músico eclético, que transita com facilidade pelos mais diferentes ritmos. A escolha por fazer a música nesse ritmo não foi supostamente aleatória. O Samba é genuinamente brasileiro, que inclusive, é um elemento identificador do país. Isso poderia tanto ter sido um fator facilitador da sua liberação quanto um fator de aproximação com o grande público. É verdade, também, que o samba foi associado a baderna, a vadiagem e as classes indesejadas, marcado sobretudo por delimitar os espaços de reunião de irmandades negras e resistência política. Temos que tomar todo cuidado ao tratar deste ritmo que carrega ancestralidade, marcas de tantas histórias potencialmente marcadas pelas violências de classe e por marcações sociais e identitárias que o conduziu durante muito tempo às mazelas da sociedade. Marcos Valle é um compositor branco mobilizando um ritmo negro, aparentemente, difundido e apreciado também pela classe média, isso criou uma camuflagem oportuna a aprovação de sua música.

Composta por Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, a música usa a alegoria do futebol para falar da situação pela qual o país estava passando. Um ponto importante a se considerar é que Marcos Valle não era flamenguista, era botafoguense. A escolha de um time que não era o time pelo qual torcia, para falar sobre a paixão pelo futebol, abre margem para que entendamos que havia outras intencionalidades na letra da música. Uma intenção focada em demarcar rivalidade, contraponto e, podemos fazer uma aposta hermenêutica e afirmar que ele queria demonstrar que nos dois times acampava-se grupos divergentes com ideias e posturas diferentes.

Não menos importante é salientar que o futebol era usado como propaganda do governo militar, sobretudo após o título da copa de 1970. Ao liberar a gravação da música, subentende-se que o regime civil-militar, enquanto receptor da obra, a entendeu como identificada com os valores proferidos por esse governo. Entretanto, uma análise mais cuidadosa junto às declarações de Marcos Valle pode nos apontar outras possibilidades de entendimento da música *Flamengo até morrer*.

Na perspectiva de crítica ao documento, quando observamos as minúcias da letra,

notamos que ela pode ser entendida como uma produção que carrega uma postura política de contestação e resistência, especialmente relativo ao governo civil-militar. Vimos no capítulo anterior que Marcos Valle a partir do contato com pessoas de outros segmentos artísticos que faziam parte de uma cultura política de resistência ao regime civil-militar, que o induziu a inserir temas sociais e políticos em suas produções e, isso é um dos pontos fundamentais desta pesquisa.

Nas primeiras estrofes da música, já podemos identificar importantes elementos que nos ajudam a verificar essa verve política na composição de Marcos Valle, vamos a letra: *Parece que finalmente, resolvemos o dilema/ Dario e Doval jogando juntos sem problema/ Eu como um prato a menos/ Trabalho um dia a mais/ E junto um trocadinho/ Pra ver o meu Flamengo/ Que sorte eu ter nascido no Brasil.*

Usando a escalação do time do Flamengo de 1973, na qual havia dois grandes artilheiros que eventualmente jogavam juntos (Dario e Doval), a música transmite a ideia de acomodação da situação (parece que finalmente resolvemos o dilema), há uma suposta conciliação. Pode-se entender como uma ironia em relação à suposta resolução de problemas na época da ditadura, como se não houvesse conflitos internos no Brasil, o que em última análise, era o ideal que o governo civil-militar pretendia disseminar, desconsiderando os vários movimentos subversivos presentes no país.

Continuando nossa análise; sobre a perspectiva do governo militar de tentar demonstrar que não havia conflitos na sociedade brasileira, Marcos Guterman é enfático ao afirmar que:

A Copa do Mundo de 1970 flagrou o regime militar no momento em que este se propunha a ser o garante da segurança e da paz internas para o desenvolvimento do país o que, trocando em miúdos, significava esmagar todos os movimentos de subversão da ordem, ao mesmo tempo em que se desenrolava uma campanha cujo objetivo era destituir os brasileiros de sua condição de indivíduos, reunindo-os sob o manto indiscutível da nacionalidade.
(GUTERMAN, 2004, p.275).

A sutileza da letra pode ser percebida nos versos seguintes que dizem *eu como um prato a menos/ Trabalho um dia a mais/ E junto um trocadinho/ Pra ver o meu Flamengo/ Que sorte eu ter nascido no Brasil.* Nesse trecho, a música nos apresenta

um importante componente social, ao se referir à alienação que o futebol exerce sobre parte dos brasileiros. É possível entender que mesmo com todas as dificuldades que grande parte da população brasileira estava passando, ainda que essas pessoas tivessem que se sacrificar em suas jornadas de trabalho, economizar na alimentação, esses sacrifícios seriam válidos se elas pudessem desfrutar do prazer de ver o flamengo jogar (a lógica do pão e circo). Aqui, a música parece nos apresentar sujeitos que estariam alheios à condição política do país, desde que pudessem reunir condições mínimas que garantem seu entretenimento.

Mas as sutilezas dessa estrofe continuam. Após essa alusão à alienação de parte da população brasileira através do futebol, na frase seguinte a música diz: *que sorte eu ter nascido no Brasil*. É, claramente, uma ironia relacionada ao período da ditadura militar no país. Durante o regime autoritário houve violações dos direitos humanos, censura, perseguição política e restrições às liberdades individuais. Portanto, a frase é irônica, sugerindo ter nascido no Brasil naquele momento não ser realmente uma sorte, mas sim uma situação desfavorável. Essa ironia destaca a crítica implícita ao regime ditatorial e a falta de liberdade e democracia que o caracterizou.

A segunda parte da música começa com as seguintes estrofes: *Até o Presidente é Flamengo até morrer/ E olha que ele é o Presidente do País*. Para passar pelos aparelhos repressores do governo, eram necessárias certas estratégias, que variavam de caso a caso. Havia os que faziam críticas através do uso de metáforas e duplo sentido, sátiras e ironia, incorporação de elementos estrangeiros, alguns artistas usavam pseudônimos para ter suas músicas aprovadas pela censura. Chico Buarque, por exemplo, adotou o pseudônimo Julinho da Adelaide para ter suas músicas aprovadas.

Entendemos que a expertise de Marcos Valle nesses versos, foi usar a relação que o presidente em exercício (Emílio Garrastazu Médici) tinha com o futebol para que a música não fosse indeferida pelos aparelhos repressores do governo. Segundo Lívia Gonçalves Magalhães e Janaina Martins Cordeiro

Médici era apaixonado por futebol. Gaúcho, torcia pelo Grêmio. No Rio de Janeiro, era Flamengo. Desde que foi indicado à presidência da República em 1969, Médici era presença sempre notada –e anunciada –nos estádios de futebol, assistindo às partidas sempre acompanhado de seu rádio de pilha, como fazia a maior parte dos

torcedores, o que permitiu à propaganda oficial a frequente associação entre as imagens do presidente e do homem comum, sintetizados na figura do torcedor (MAGALHÃES; CORDEIRO, 2016, p.8).

A relação de Médici com o futebol era assunto de domínio público e, certamente, não passou despercebida por Marcos Valle. Usar a paixão do presidente Médici pelo futebol pode ter sido uma das formas que o artista encontrou para se comunicar com o público e transmitir sua mensagem de resistência ao governo, sem que sua obra fosse censurada. A estratégia de Valle foi bem-sucedida. A música não foi censurada, pelo contrário, houve até aqueles que a entenderam como uma produção ufanista, adesista ao regime ditatorial, como foi o caso do historiador Paulo César de Araújo em seu livro *Eu não sou cachorro, não - Música Popular cafona e ditadura militar* (2002), como citamos no início deste capítulo. Nas estrofes subsequentes, mais uma vez, a música se refere à escalação do Flamengo, campeão da Taça Guanabara de 1973: *Rogério na direita/Paulinho na esquerda/Dario no comando/E Fio na reserva*. É importante destacarmos que a escalação pode variar de partida para partida, não se repetindo todos os jogadores em todas as partidas de futebol. A título de ilustração, abaixo está uma das escalações do Flamengo naquele campeonato, com os nomes citados no trecho que analisaremos a seguir. A ficha é do jogo entre Flamengo e São Cristóvão, realizada no dia 28/03/1973:

C.R. Flamengo 2 x 1 São Cristóvão (RJ) - 28/03/1973 - Estádio: Maracanã (RJ) Time: Renato, Moreira, Chiquinho, Fred, Rodrigues Neto, Liminha (Arlison), Chiquinho Afonso, Rogério (Zico), Dario, Doval e Paulo Cesar.

Na política, a direita é tradicionalmente associada a posições mais conservadoras, enquanto a esquerda é associada a posições mais progressistas. Assim, as estrofes podem ser apropriadas como uma representação das posições políticas durante a ditadura civil-militar. Rogério, que jogava na direita, pode ser visto como representando os militares conservadores, enquanto Paulinho, que jogava na esquerda, pode ser visto como representando aqueles que se opunham ao governo. Dario, que jogava na posição de comando de ataque, seria, nessa perspectiva, o



presidente da república ditatorial, aquele que comanda, *Fio na reserva*, poderia se referir aos que, de certa forma, não havia entrado nesse jogo, nessa disputa, não haviam se posicionado nesse campo de batalha. *Fio na reserva* representaria aqueles que por opção ou por alienação, estavam alheios ao jogo de forças que se enfrentavam nesse período.

Ao definir as posições nesse jogo de força, na estrofe seguinte, a música, enfaticamente diz: *E o resto a gente sabe, mas não diz*. O que seria esse *resto* que a música dizia saber, mas não diria? Estamos falando da fase mais dura da ditadura civil-militar, fase em que vigorava o Ato Institucional número 5 (AI-5) na qual, ao mesmo tempo em que havia uma censura implacável aos meios de comunicação, das liberdades individuais estavam sob fortíssimo cerceamento e não havia segurança jurídica.

Marcos Valle sabia das atrocidades cometidas pelo regime militar. Entretanto, imperava a política de silenciamento aos opositores. Marcos Valle estava ciente dos perigos de falar o que sabia sobre as práticas do governo militar. Dessa forma, fazendo alusão à política de silenciamento do regime militar, escreveu a frase: *E o resto a gente sabe, mas não diz*. Na continuação da letra temos a seguinte frase: *E o resto é pau, é pedra/ E o resto é pau, é pedra, águas de março ou de abril*. Saber algo sobre as práticas do regime militar e não falar, estava relacionado com a forma com a qual esse regime tratava os opositores. O trecho *E o resto é pau, é pedra*, se refere a rigidez, a violência a que os opositores ao regime eram tratados. Entendemos dessa forma que saber e não dizer era uma maneira de se resguardar da violência imposta pelo regime militar, caso esse entendesse que o que fosse dito, fosse uma crítica ao regime.

Águas de março ou de abril, era uma referência à música Águas de março, de Tom Jobim (1972), embora seja importante lembrar que os meses de março e abril (a palavra abril não está presente na referida música de Tom Jobim) de 1964, foram os meses do golpe civil militar e da implantação da ditadura no Brasil. De uma forma debochada, irônica, a música continua, dizendo: *mas tudo agora é paz nesse País, nesse Brasil*. Aqui, mais uma vez, Marcos Valle faz referência à intenção do governo de passar a impressão de que tudo estava bem no país, que não havia conflitos internos no país.

Na sua empreitada de passar a imagem de um país sem conflitos internos, o

governo se valeu dos mais diversos dispositivos. A censura prévia era uma prática constante, os meios de comunicação estavam sob forte vigilância dos aparelhos repressores - muito embora não se possa negar que havia aqueles que eram simpáticos ao governo militar - e as produções artísticas eram ferozmente vigiadas. Embora o governo militar tentasse passar a ideia de paz, ele agia com extrema violência contra seus opositores.

O encerramento da música nos apresenta os seguintes versos: *A gente já cresceu/E é tempo de aprender/Que quem nasceu Flamengo/ é Flamengo até morrer.* A música foi lançada no ano de 1973, o Brasil já havia passado por nove longos anos de ditadura civil-militar, já era *tempo de aprender* que a ditadura não iria mudar por si só. Se não houvesse resistência, independente da forma com que ela se apresentasse e, de fato houve, seriam poucas as possibilidades de mudanças.

A escolha do título da música como *Flamengo até morrer*, frase que também encerra a letra dessa música, fazendo alusão à paixão da torcida por esse time de futebol, no sentido de que essa torcida permaneceria sendo adepta dessa equipe até a morte, é em grande proporção, uma síntese do pensamento de Marcos Valle sobre a ditadura militar, após o cantor e compositor se inserir em uma cultura política de resistência.

O governo ditatorial no Brasil não abandonaria espontaneamente os princípios sobre os quais estavam sedimentadas todas as suas práticas. Coube aos movimentos de contestação ao regime a árdua tarefa de se opor a esse governo, de lutar para que novos horizontes surgissem na história política do Brasil, mesmo sob os incontestáveis perigos que isso representasse.

Citando a frase que é ao mesmo tempo título e encerramento da música que analisamos, porém dessa vez, separada por uma sutil vírgula, entendemos na alegoria do futebol utilizada por Marcos Valle, que assim como a torcida não abandonaria a sua equipe enquanto tivesse vida, não fossem os vários movimentos de resistência que se fizeram presentes durante o governo ditatorial, esse também permaneceria agarrado aos seus princípios. Nessa perspectiva e de forma irônica, assim como Marcos Valle o fez em muitos trechos dessa música, dizendo com licença ao decoro acadêmico, que a ditadura civil-militar, enquanto existiu no Brasil, foi Flamengo, até morrer.

4. Considerações finais

Nesta pesquisa que desenvolvemos mesmo entendendo que ela não traz conclusões definitivas – o que em momento algum foi nosso objetivo –, pensamos que a música pode ser uma riquíssima fonte de análise à qual a História se dispõe. Enquanto objeto de pesquisa, a música pode se apresentar como um importante artefato para a compreensão de eventos históricos de um determinado período.

Nessa perspectiva, direcionamos nossos esforços, intencionando realizar um estudo que privilegiasse não apenas a análise da letra da música “Flamengo até morrer”, mas vários outros aspectos, como as culturas políticas da época da sua criação, a política cultural do governo militar, as categorias de censura do período em questão e como esses fatores se relacionam com a produção da referida música.

Nas aproximações e diálogos com as bibliografias que utilizamos, foi possível entender como se processou a mudança na produção musical do cantor e compositor Marcos Valle, a partir do momento em que ele passou a conviver com outra cultura política, a saber, a cultura política de resistência.

Esse fato é significativamente relevante, se pensarmos que Marcos Valle era, até aquele momento, um cantor e compositor cujas músicas possuíam temáticas bossanovistas, falando de mar, de flor, de amor, sem quaisquer preocupações com a situação pela qual o país estava passando. É a partir do momento em que Marcos Valle, objetivando entender melhor a situação política do país, começou a frequentar reuniões com personalidades do meio artístico, atores e cineastas que já pensavam a arte engajada, que suas produções musicais passaram a apresentar outras perspectivas, agora notadamente com temas sociais e políticos.

Essa alteração nos rumos que suas canções tomariam doravante é verificável na música “Flamengo até morrer”, que de forma sarcástica e irônica, apresenta importantes elementos de contestação ao regime militar, com a sutileza peculiar que o momento histórico exigia. Num período tão tenebroso da história do nosso país, a arte se fez presente e, da maneira como foi possível, desafiando o poder do Estado, impôs resistência ao governo militar no Brasil.

Referências bibliográficas



BARROS, José D.'Assunção. História Cultural: um panorama teórico e historiográfico. **Textos de história. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB.**, v. 11, n. 1-2, p. 145-172, 2003.

BERSTEIN, Serge. **A cultura política**. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Ed.) Para uma história cultural. Lisboa: Estampa, 1998. p.349-363.

BERSTEIN, Serge. **Culturas políticas e historiografia**. In: AZEVEDO, Cecília e outros. Cultura política, memória e historiografia. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

FALCON, F. J. C. **História e Poder**. In: CARDOSO, C. F. S. e VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 61-89.

CARNEIRO, Glauco Moreira. **O Tropicalismo**: cultura de massa na década que não acabou. Rio de Janeiro: Sinergia, 2013.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas**: o DEOPS e as minorias silenciadas. Ateliê Editorial, 2002.

DE MORAES SALLES, Ana Cláudia; FERNANDES, Fernanda Surubi; MALUF-SOUZA, Olimpia. A MPB no regime militar: silenciamento, resistência e produção de sentidos. **RUA**, v. 21, n. 2, p. 341-361, 2015.

DE MENEZES, Leila Medeiros; ROCHA, Décio. Uma abordagem discursiva da censura no Brasil em tempos de ditadura: Gonzaguinha e a resistência pela música. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 6, n. 12, 2014.

DE OLIVEIRA, D. T. V. O papel da cultura na ditadura militar brasileira: o soft power estadunidense e a música de protesto. **O Cosmopolítico**, 7(1), 15-34, 2021.

FICO, Carlos. **Censura e propaganda: os pilares básicos da repressão**. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.9, n.20, p.05-74. Jan./abr. 2017.

GUTERMAN, Marcos. Médici e o futebol: a utilização do esporte mais popular do Brasil pelo governo mais brutal do regime militar. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 29, n. 01, 2004.

HOLLANDA, H. B. de e GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. SP: Brasiliense, [1982] 1987.

KOSELLECK, Reinhart; HEDIGER, Markus. Histórias de conceitos: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social. Contraponto Editora, 2021.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MAGALHÃES, Lívia Gonçalves; CORDEIRO, Janaina Martins. O poder na torcida: consenso, futebol e ditadura no Brasil (1970) e na Argentina (1978). **Faces de Clio**, v. 2, n. 4, p. 1-19, 2016.

MAIA, Adriana Valério; STANKIEWICZ, Mariese Ribas. **A música popular brasileira e a ditadura militar: vozes de coragem como manifestações de**

enfrentamento aos instrumentos de repressão. (Pós-Graduação em Letras), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

MAIA, Tatyana de Amaral. As políticas culturais na ditadura civil-militar (1967-1974). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História–ANPUH**, 2011.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, p. 203-221, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, n. 157, p. 153-171, 2007.

PARKER, Phyllis R. **1964: o papel dos Estados Unidos no golpe de estado de 31 de março**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

PINHEIRO, Amanda Lima Gomes. Apesar de você: a arte como forma de liberdade de expressão durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). **Revista da Faculdade de Direito da UFMG**, n. 64, p. 27-47, 2014.

QUINALHA, Renan. Censura moral na ditadura brasileira: entre o direito e a política. **Revista direito e práxis**, v. 11, p. 1727-1755, 2020.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2003

SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, 10, 23: 2018, 109 – 137.

SANTAYANA, Mauro. **Prefácio**. O Estado e a cultura. In: POERNER, Arthur J. Identidade cultural na era da globalização: Política federal de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 19, p. 171-197, 2018.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.