



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**CLÁUDIO JOSÉ DE CARVALHO NETO**

***“QUEM SERÁ O HERÓI DESSA NOSSA HISTÓRIA?  
QUEM VAI TECER O AMANHÃ?”:***  
**A DISPUTA DE NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES DE TIRADENTES E DA  
INCONFIDÊNCIA MINEIRA NA DITADURA CIVIL-MILITAR.**

**FORTALEZA – CEARÁ  
2019**

CLÁUDIO JOSÉ DE CARVALHO NETO

*“QUEM SERÁ O HERÓI DESSA NOSSA HISTÓRIA?  
QUEM VAI TECER O AMANHÃ?”:*  
A DISPUTA DE NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES DE TIRADENTES E DA  
INCONFIDÊNCIA MINEIRA NA DITADURA CIVIL-MILITAR.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social, da Universidade Federal Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em História Social.

Área de concentração: História Social.

Orientador: Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

C322“ Carvalho Neto, Cláudio José de.  
“Quem será o herói dessa nossa história? Quem vai tecer o amanhã?” : A disputa de narrativas e representações de Tiradentes e da Inconfidência Mineira na Ditadura Civil-Militar / Cláudio José de Carvalho Neto. – 2019.  
191 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós- Graduação em História, Fortaleza, 2019.

Orientação: Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho..

1. Herói. 2. História e música. 3. Ditadura. 4. Narrativa. 5. Título. I. Título.

CDD 900

---

CLÁUDIO JOSÉ DE CARVALHO NETO

*“QUEM SERÁ O HERÓI DESSA NOSSA HISTÓRIA?  
QUEM VAI TECER O AMANHÃ?”:*  
A DISPUTA DE NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES DE TIRADENTES E DA  
INCONFIDÊNCIA MINEIRA NA DITADURA CIVIL-MILITAR.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social, da Universidade Federal Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em História Social.

Área de concentração: História Social.

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Kleiton de Sousa Moraes  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Pedro Rogério  
Universidade Federal do Ceará (UFC).

Para Ticiane e Raissa: Com todo o amor, imensamente agradecido, por tudo e por sempre. Com vocês, aprendi o valor da família, da cumplicidade, do bem-querer, do afeto e do companheirismo. Sem dúvidas, “cresci sob um teto sossegado” e na “ciência dos cuidados fui treinado”.

Para Thereza Melo, minha vó. Pois foi sentado ao pé de sua cadeira de balanço que, desde a infância, fomentei o gosto pela História. Cresci escutando incontáveis e maravilhosas narrativas que iam dos “causos” familiares aos cenários de Fortaleza nos tempos da Guerra. Nessa trajetória, fui introduzido, desde cedo, ao gosto pela narrativa, pelos relatos e pelo debate. Toda essa vivência me ensinou e embalou, em ternura e cuidado, e assim me viu, e fez, crescer.

## Agradecimentos

Agradecer no presente contexto da produção da pesquisa, mais do que citar nominalmente diversas pessoas, e mesmo com o medo e a insegurança de cometer esquecimentos, é aproveitar para agradecer e reconhecer diversas pessoas que participaram, nos mais diversos graus e envolvimento, do processo de elaboração desse trabalho. O que faço aqui é um exercício de reconhecimento do múltiplo, de um coletivo que me cerca, acompanha e habita. Foi esse coletivo que tornou tal empreendimento possível. Reconheço-me, então, como tocado, modificado e composto por essas multiplicidades de seres e trocas, de tal modo, que muitos dos citados são constitutivos e integrantes da pessoa que sou e da trajetória que sigo, e por isso lhes agradeço quase que ao nível de uma coautoria aos citados, pela companhia na empreitada. Se a seguinte pesquisa é, sem dúvidas, fruto dos questionamentos, incômodos e interesses que me compõem como sujeito e como pesquisador, não se faz errôneo afirmar que; tal qual muito do que há nessa pesquisa é constitutivo do meu sujeito, tal qual muito do que me compõe como sujeito advém de ser em coletivo, em plural, sendo assim integrado e, tocando e sendo tocado, em maior ou menor grau, por todos os citados.

Começo então agradecendo à minha mãe, Ticiane Telles Melo, que na pedagogia do afeto e do carinho me educou com tanta ternura. No sentido maior e mais bonito do educador que ama o educando. Toda a gratidão hoje e sempre. Muito me alegro em saber que, entre as diversas afinidades e trocas, está o gosto compartilhado pelas canções, pela história e as narrativas. Sou imensamente grato por todo amor e paciência e pelo apoio sempre constante e inabalável. Além de tudo, agradeço também, por ter feito da UFC, para mim, desde sempre um ambiente familiar e acolhedor.

Agradeço, ainda nesse primeiro âmbito familiar, à Thereza, Raissa e Bruno, pelo “teto sossegado”, e por darem abrigo e morada a cada “pequenino sonho meu”. Toda gratidão pelo amor que temos, compartilhamos, e vivemos em nossas relações e cotidianos. Grato pelo carinho e, principalmente, pela compreensão que se desdobra em apoio em cada passo da minha vida.

A João Ernani, professor orientador, conselheiro e colega, o meu mais sincero e cordial agradecimento. É com o coração povoado de notas alegres que agradeço à oportunidade da convivência e do trabalho próximo desde os tempos da monitoria. Gratidão imensa pela atenção, paciência, leitura apurada e, principalmente, pelos ensinamentos que,

por diversas vezes, vão para além do próprio campo do científico. Grato por todas as conversas e indicações bibliográficas e musicais. Que o gosto pela História, e pela Música, continuem a dar tons e alegrias às caminhadas.

Aos membros da banca, tanto de qualificação como de defesa, professores Pedro Rogério e Kleiton de Sousa Moraes, pela leitura atenta e dedicada, pela atenção, pelas sugestões e colaborações, meus agradecimentos mais sinceros.

Aproveito aqui para destacar, em especial, o agradecimento ao professor Pedro Rogério, a quem agradeço publicamente pelo companheirismo, os ensinamentos e a amizade. Felizes são as memórias das incríveis tardes na Rádio Universitária da UFC no nosso querido *Musicultura*. Sempre muito grato.

À minha família, minha “grande família próxima”, todo meu agradecimento hoje e sempre; aos meus tios e tias João Alfredo, Antônio Fernando, Flávio, Janaina, Inês, Magnólia, Cirlene e Carmélia. Meus primos, com quem tive a oportunidade de crescer e criar laços de companheirismo; Jana, Naiana, Isadora, Alexandre, Fernando Neto, Iamê, Yasmin, Isabela, Ana Cecília, Cauã, Beatriz e Arthur. Aos primos próximos, Maria Isabel e Geraldo Lúcio. Todos vocês integram minha jornada e são partes das minhas grandes alegrias. Toda a gratidão pela acolhida e pelo amor. Somos frutos de encontros, celebrações e um largo acervo de narrativas familiares que compartilhamos. Somos a numerosa família de Dona Thereza e com todos vocês aprendi a importância do debate e do diálogo, como a intransitividade quanto ao compromisso com o que é correto e com a luta por uma sociedade mais justa.

Aos meus avós Cláudio e Waldizia e ao meu tio Walmir Neto, figuras nas quais agradeço à família “Carvalho” pelo amor, carinho e, principalmente, pela compreensão.

Aos amigos que, nos caminhos da vida, se fazem família. Agradeço a Isadora (Isa) e Eduardo (Duda), com o coração em festa e imensa alegria. Todo amor e gratidão pelo apoio de sempre, pela cumplicidade e pelos laços que compartilhamos. Grato ao universo por coabitarmos, mutuamente, lugares tão lindos nas vidas uns dos outros.

Aos amigos que se fazem irmãos, e que tenho a honra de ter por colegas de profissão, “amigos de copo, de cruz” e de mestrado; Caio Barreira, Leonardo Vieira e Raul Ávila, um agradecimento do tamanho da felicidade que temos em cada um de nossos encontros. É uma alegria e um privilégio compartilhar de tantas vivências e aprendizagens com vocês.

Aos colegas da turma do mestrado, que dividiram tantos momentos bonitos de trocas de ideias e de risadas. Por termos dividido tantas conversas no Pátio da História onde

sugeriram bibliografias, leituras, onde debatemos teorias e, claro, dividimos angústias e problemas. Toda gratidão por, informalmente, me ofertarem a disciplina de “Estudos Avançados do Pátio”: Jaille, Michelle, Ramona, Marcela, Larissa, Weber, Ronald e Raphael.

Aos professores do Departamento de História da UFC, tanto do período da Graduação como no Programa da Pós-Graduação em História Social, agradeço pelos ensinamentos e exemplos, pela oportunidade da convivência e por fomentar em mim a esperança e o desejo de lutar pela História.

Aos amigos da graduação com os quais a UFC me presenteou; Lucas, Stephanie, Lilian, Cynthia, Jairo, Diego, Taynara, Gabriela, Raul e Alberto. Somando-se também, com especial lembrança, os que integraram as fileiras do Centro Acadêmico Frei Tito de Alencar: Maria Isabelle, Marcelo, Victor Emanuel, Amanda Guimarães, Venâncio, Natanael, Ravena e Jessica Guedes.

Uma especial lembrança aos colegas que integram o PIBID de História, com quem tive o privilégio de trabalhar: Letícia, Savyo, Daniel, Leonardo, Iran, Elias, Alexandra e Taynara. Às coordenadoras do projeto, professoras Kênia Rios, Raquel Alves e Ana Carla Sabino e ao amigo e mestre, Pedro Trigueiro.

Agradeço também aos amigos do tempo de colégio que, ainda hoje, povoam minhas alegrias e com quem tenho a grata felicidade de compartilhar as lembranças do antes e construir as novas memórias; Gabriela Cavalcante, Lucas Lima, Michel Miron e Nilo Guerra e Isabel Dantas.

Aqui um agradecimento destacado em especial à Gabi que se amplia à sua família que tão bondosamente me acolhe (Tia Augusta, Tio Anquisis e Cibelle). Agradeço ao (tio) Anquisis que, heroicamente, sempre tentou me ajudar com a língua inglesa. Apesar do pouco êxito, dada minhas dificuldades, com ele aprendi muito sobre Educação e o magistério. Agradeço pelos muitos finais de semana em que fui recebido em sua casa, para as maratonas de estudos com a Gabi nos tempos de pré-vestibular. Agradeço também, muito especialmente, ao sr. Bartolomeu e a dona Gidalva; suas histórias de vida e de luta são, para mim, um dos mais fortes exemplos de militância e do compromisso que busco ter para com a Democracia, a História e com os que trabalham e lutam nesse país.

Aproveitando a menção ao Anquisis, agradeço aos professores dos tempos de colégio, que despertaram em mim o gosto pela disciplina e pela docência: Marcus Antônio, Hermano Melo, D’Laias Moraes e, com especial lembrança, professor Dawison Sampaio, figura central na empreitada da Olimpíada Nacional de História do Brasil (ONHB), ainda em

sua primeira edição, e por ter sido o primeiro professor a me apresentar a riqueza dos estudos sobre História e Música (projeto Som da História).

Agradeço também aos lares que me acolhem e oferecem carinho e amizade; num sentido amplo e belo de família, agradeço com coração repleto de gratidão às “casas” que me recebem cotidianamente, e com quem tenho laços afetivos de bem-querer. Expresso toda a gratidão à tia Tereza e à dona Lucimar e Erika, assim como ao tio Fernandes, tia Cleandra e Vinícius. Se a vida me deu a irmandade com Duda, o universo me brindou, ainda mais, com os afetos familiares de vocês. Todo amor e gratidão.

No mesmo sentido agradeço também à outra família que sempre me recebe de portas abertas com amor e boas conversas, com alegria e música; grato à “grande família de Glória”, como aprendi a chamar. Graças ao vínculo bonito e forte com o primo-irmão que é o Alexandre fui presenteado com a convivência e o afeto mútuo com Glória, Neide, Isadora, Tainah, Fuad e agora Lucas. Uma enorme gratidão pela acolhida e pelo carinho com que me recebem e pela oportunidade e alegria da convivência.

Agradeço também à gentileza e fraternidade, daqueles com quem convivo diariamente e a quem tanto sou grato. Dando conta de mil afazeres, e ainda assim intercedendo por mim, agradeço Edvânia, Paula e Marcondes.

Em especial agradeço, de todo coração, à Maria das Dores, dona Dora. Pelos cuidados, o carinho e o bem querer, desde tanto tempo que já nem sei dizer. Muito obrigado pela amizade e por sempre estar ao meu lado. Por cuidar de mim e por me ensinar um tanto sobre tantas coisas.

Ainda no campo desse bem-querer das pessoas que me cercam de alegria e companheirismo, devoto um especial agradecimento aos amigos, ao grande grupo de amigos, de viagens, jogos, conversas e bares, aqueles que povoam meu cotidiano de afetos. E que, é preciso ressaltar, tanto me apoiaram ao longo dessa pesquisa. Toda gratidão à Stephanie (novamente), Érica, André, Lucas, Ludmila, Raquel, Beatriz, Breno e Miguel.

Um agradecimento especial à Elisa Maria que me ajudou um tanto ao longo da pesquisa, que eu nem sei dizer. Em meio às minhas confusões e desorganizações, muito do esforço dessa pesquisa se deu graças ao seu auxílio, apoio e ajudas com cronogramas e estudos. Toda gratidão por ter compartilhado comigo tanto desse processo sempre com carinho e paciência.

Em um sentido que pode parecer um tanto que abstrato, mas que expressa relações e afetos, agradeço à Universidade Federal do Ceará, que em um sentido único, e particular,

figura para mim como minha *alma mater*. Agradeço então aos servidores da Universidade que tornaram esse trajeto possível, com toda presteza, bondade, gentileza e solidariedade: Dona Joana, Luciana, Dona Mazé, Paulo, Lilian, Eliane e tantos outros, grato por fazerem da UFC, do Centro de Humanidades e do curso de História, uma segunda casa para mim. Agradeço também ao sr. Nonato, que povoa o Centro de Humanidades com alegria e boas conversas, assim como Antônio José, do Departamento de Letras Estrangeiras, por sua eterna atenção e cordialidade.

Tendo a UFC como essa segunda casa, agradeço também a diversos professores do DLE. Toda gratidão pela amizade, carinho e apoio, nesses tantos anos de UFC: Lourdes Gonçalves, Martine Kunz, Henrique Beltrão, Jacqueline Freitas, Tito Lívio, Santa Rosa, Orlando Luiz, Inês Cardoso, Carlos Alberto, Edi Sousa, Rafael Ferreira e tantos outros que desde minhas primeiras lembranças e memórias sempre fizeram do Centro de Humanidades um ambiente de afetos-familiares. Agradeço também aos professores da Casa de Cultura Francesa que compõem esse mosaico de amizades e convivências.

Faz-se necessário um especial agradecimento a uma família que se faz tão próxima e querida à minha, graças à UFC. Todo amor e gratidão aos Gonçalves; Lourdes, Lindberg, Juliana e Ana Júlia, pelo carinho, por todas as conversas, viagens e histórias que tenho a sorte de compartilhar com vocês. Eternamente grato pelo tanto que aprendi, e aprendo, com vocês.

Aos amigos do mundo dos discos 7e do colecionismo, todo o agradecimento pelo empenho devocional à música brasileira: Mário Bolacha, Leontino, Carlos Bastos, sr. Augusto e Marquinhos. Pois não foram poucas as tardes na calçada da Bolacha Preta onde pesquisa e predileção se misturavam em conversas que tomavam horas.

Um agradecimento também aos colegas da Casa de Cultura Italiana, e em especial à *professoressa* Sâmia e a *professoressa* Rebeca. Grazie mille.

Agradeço também aos amigos “*d’outre-mer*”, *les amis* Maxcence de Baudry, *et* Lucie Bertheux *et Gregoir, avec um “bienvenue” à Gabin.*

À Mirella e Walton que me ajudam e auxiliam na busca, em meio a tudo e ao mundo, por um corpo mais são e uma mente um pouco mais sã.

Aos amigos da Rádio Universitária que, junto com Pedro Rogério, me deram a alegria de vivenciar o *Musicultura*: José Raimundo Lustosa, o mago do áudio, e Miguel de Paula, companheiro de empreitada musical radiofônica.

Ao sr. Fernando, pela presença e a gentileza de sempre. Pela boa conversa, e a acolhida nos melhores momentos, como nas dificuldades. Na sua mesa conversei sobre um tudo, pensei sobre a pesquisa, encontrei amigos e colegas do mestrado.

Ao João Bosco, pela gentileza, boa conversa e receptividade. Grato ao artista, e a pesquisa, que me possibilitaram essa entrevista, bate-papo, cafezinho.

Ao meu tio Flávio pela acolhida em sua casa, me fornecendo um “refúgio” para a escrita.

Registro também o “auxílio luxuoso” de Duda, e seu DudaLab, pela ajuda com as imagens.

Também agradeço ao trio Cris, Gil e Roberto, que desde o começo da graduação foram sempre dedicados na indispensável ajuda.

Agradeço também às agências de fomento à pesquisa, hoje tão ameaçadas no Brasil, que, mesmo com as enormes limitações, seguem dando apoio ao desenvolvimento da pesquisa no país. Pelo trabalho hercúleo de ajudar a desenvolver a pesquisa e a ciência no país, todo o reconhecimento à CAPES.

*“Os acontecimentos são como a espuma da história, bolhas que, grandes ou pequenas, irromperam na superfície e, ao estourar, provocam ondas que se propagam a maior ou menor distância. Este deixou marcas bastante duradouras: até hoje, não foram totalmente apagadas. Somente essas marcas lhe conferem existência. Fora delas, o acontecimento não é nada.” – G. Duby.*

*“A história não pode ser comparada a um túnel por onde um trem expresso corre até levar sua carga de passageiros em direção a planícies ensolaradas. Ou então, caso o seja, gerações após gerações de passageiros nascem, vivem na escuridão e, enquanto o trem ainda está no interior do túnel, aí também morrem. Um historiador deve estar decididamente interessado, muito além do permitido pelos teleologistas, na qualidade de vida, nos sofrimentos e satisfações daqueles que vivem e morrem em tempo não redimido.” – E. P. Thompson.*

*“Articular, historicamente, o passado não significa conhecê-lo “tal como verdadeiramente acontece”. Significa torná-lo exemplo de uma recordação tal como ela nos ocorre nos instantes de perigo (...) O dom de acender uma chama de esperança no passado só é inerente ao historiador que esteja penetrado pelo seguinte: nem mesmo os mortos estão em segurança frente ao inimigo quando este vencer. E este inimigo não tem cessado de vencer,” - W. Benjamin.*

## RESUMO

O texto aqui presente nasceu de um esforço de buscar entrever a utilização do passado, ou de um passado-criado, como um artifício textual-retórico nas disputas da “narrativa”, da memória e da “escrita” da história nacional brasileira. No contexto da Ditadura Civil-Militar (1964-1985), procuramos os registros e os documentos nos quais eram possíveis encontrar os indícios e as marcas desses conflitos entre o Regime e seus opositores. Dentre as diversas possibilidades, escolhemos um exemplo “modelo”, a partir do qual nós poderíamos observar as evocações dos grupos os mais diversos. O exemplo reivindicado por muitos desses sujeitos foi o de Tiradentes. O antigo militar das tropas da cavalaria colonial, protomártir da Independência e da República, foi convocado naquele tempo-presente da Ditadura, seja pelas comemorações cívicas organizadas pelo Governo, ou pelo ciclo dos artistas e pela produção cultural brasileira, particularmente no âmbito da canção de do teatro. Foi com base nesses documentos, oficiais e artísticos, que procuramos as mais diversas, e díspares, evocações de Tiradentes. O objetivo dessa pesquisa não foi, então, o de analisar os eventos ocorridos no século XVIII, mas sim de observar as “representificações” do herói do passado, nas suas mais diversas formas e colorações, no discurso tanto à direita como à esquerda, que serviam aos ideais os mais diversos, seja pelo perfil de um herói progressista, ou mesmo revolucionário, de um sonho utópico, seja tentativa de edificação de uma tradição autoritária, ligada à ordem e à concepção militarizada da sociedade civil. Em suma, podemos dizer que a produção aqui presente buscou compreender a importância das disputas políticas do passado e da História nacional, face a um país, e mesmo a um mundo, onde o relativismo, e o pouco respeito aos Direitos Humanos, buscam, constantemente, construir e forjar narrativas que passam ao largo não somente do método científico, como de um matiz não democrático. Faz-se urgente, então, que a História, e os historiadores, compreendam a importância da educação histórica republicana na edificação de uma sociedade mais igual e, sobretudo, mais justa e democrática.

**Palavras-chave:** Herói. História e música. Ditadura.

## RESUMÉ

Le texte ici présenté est né d'un effort d'entrevoir l'utilisation du passé, ou d'un passé-créé, comme un artifice textuel-rhétorique dans les disputes du "récit", de la mémoire et de "l'écriture" de l'histoire nationale brésilienne. Dans le contexte de la Dictature Civile-Militaire (1964-1985), on a cherché les registres et les documents dans lesquels il était possible de retrouver des indices et des marques du conflit entre le Régime et ses plusieurs oppositeurs. Parmi les diverses possibilités, on a choisi un exemple "modèle", à partir duquel on pourrait rencontrer des évocations des groupes les plus divers. L'exemple revendiqué par beaucoup de ces sujets est Tirandentes. L'ancien militaire de la cavalerie coloniale, le proto-martyr de l'Indépendance et de la République à été rapelé dans le temps-présent de la Didacture, soit par les commémorations civiles, organisées par le Gouvernement, soit par le cercle d'artistes soit par la production culturelle brésilienne, tout particulièrement, dans la chanson et dans le théâtre. C'est dans ces documents, officiels et artistiques qu'on a cherché les plusieurs et différentes évocations de Tiradentes. L'objectif de cette recherche ne se trouve pas, donc, dans l'analyse des événements du XVIIIe. Siècle, mais dans l'exercice de "représentification" du héros du passé en plusieurs formes et couleurs, dans des discours, à la droite et à la gauche, qui servaient à des finalités les plus variées, soit par le profil d'un héros plus progressiste, ou révolutionnaire, rêve utopique, soit par l'édification d'une tradition de l'autoritarisme, de l'ordre et de la conception militarisée de la société civile. Finalement, on pourrait dire que la production ci-présente a cherché de comprendre l'importance des disputes politiques du passé et de l'Histoire nationale, face à un pays, et même à un monde, où le relativisme, et le faible respect envers les Droits Humains essayent, constamment, de construire et de forger des récits pas seulement non scientifiques, comme non démocratiques. Il est urgent, donc, que l'Histoire, et les historiens, comprennent l'importance de l'éducation historique républicaine pour l'édification d'une société plus égale et, surtout, plus juste et démocratique.

**Mots-clés:** Héros. Histoire et musique. Dictature.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: A PESQUISA, O PESQUISADOR E O TRAJETO -----	16
Introdução da pesquisa -----	20
<b>1. CAPÍTULO 1: “OS CLARINS DA BANDA MILITAR” – TIRADENTES NOS DISCURSOS OFICIAIS -----</b>	<b>25</b>
1.1 Marcos temporais: 21 de abril, as comemorações e as ordens do dia -----	29
1.2 Marcos simbólicas: os patronatos, toponímias e o cotidiano -----	47
1.3 O Sesquicentenário de 1972 – Ditadura em Festa -----	56
1.4 A fonografia: Compacto da Presidência da República e os discos infantis -----	66
1.4.1 Compacto da Presidência -----	67
1.4.2. Discos Infantis e disco da trilha sonora -----	71
1.4.3 - Disco da trilha sonora -----	73
<b>2. CAPÍTULO 2: “DEZ VIDAS DAR” - TIRADENTES NAS NOTAS DISSONANTES ---</b>	<b>78</b>
2.1 A produção cultural no ambiente de censura e o recurso de aludir ao passado -----	82
2.2. As peculiaridades da fonte: o discurso subjetivo, a censura, as tentativas de “burla” da censura e as negociações -----	85
2.3 As mais de dez vidas dadas ao herói, os tópicos recorrentes nas canções -----	91
2.4 Denúncia, música engajada e música engajante: os prismas pelos quais podemos compreender a operação da crítica no discurso artístico -----	97
2.4.1 Conteúdo -----	98
2.4.2 Forma -----	98
2.4.3 Emissão -----	106
<b>3. CAPÍTULO 3: “SUAS AÇÕES E SEU NOME, POR ONDE A GLÓRIA OS ESPALHA?” – TIRADENTES SOBE AO PALCO -----</b>	<b>111</b>
3.1 Show Opinião (1964) -----	116
3.1.1 As canções, os textos e Tiradentes -----	119
3.1.1 O registro em vinil -----	122
3.2 Liberdade, liberdade (1965) -----	124
3.2.1 As canções, os textos e Tiradentes -----	126
3.2.2 O registro em vinil -----	126
3.3. Arena Conta Tiradentes (1967) -----	127
3.3.1 A proposta do enredo, o sistema coringa e o espectador -----	128
3.3.2 A música -----	131
3.3.3 O papel do herói e sua problemática, na narrativa e na agência histórica -----	133
3.4 Os Inconfidentes (1968) -----	136
3.4.1 Flávio Rangel e a peça -----	137
3.4.2 A canção-tema -----	137
3.4.3 Os caminhos da canção: as gravações de Chico Buarque e Nara Leão -----	140
3.5 Fórum 4 Tiradentes na Conjuração Baiana (1977) -----	141
3.5.1 O roteiro e sua proposta, o heroísmo evocado e suas relações com Tiradentes -----	145
3.5.2 A censura e a voz do morto -----	148
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS -----</b>	<b>156</b>
<b>REFERÊNCIAS -----</b>	<b>161</b>
<b>ANEXOS -----</b>	<b>169</b>

## **APRESENTAÇÃO: A PESQUISA, O PESQUISADOR E O TRAJETO**

A pesquisa que aqui será apresentada é fruto de um trabalho que, em nível de Pós-Graduação, teve início no ano de 2017. Hoje, em 2019, parece-me necessário, para iniciar o texto que aqui apresento, criar um primeiro espaço para tecer certas reflexões sobre os caminhos e descaminhos que compuseram tal trajetória. Uma pausa, um “belvedere”, como sugere Chacal (2007); uma “parada estratégica para ver a vista”, um mirante, ou ainda melhor, em vocábulo lusitano, um miradouro, para apreciar o horizonte, ver o caminho percorrido e, tendo em perspectiva o tanto que falta por percorrer, questionar-se sobre os trajetos trilhados buscando compreender que, além de fazer a viagem, a empreitada constrói, também o viajante.

Para introduzir algumas das reflexões e inquietações que busco apresentar nesse espaço, um ponto de partida possível é buscar compreender o pesquisador. Ou, ainda melhor, buscar delinear um grupo, ou geração, de historiadores-pesquisadores; aqueles que, como eu, pesquisam em História e em temas próximos ao aqui analisado. Pertencço a uma geração de historiadores nascidos no período pós-Ditadura Civil-Militar que optou por debruçar-se, em seus estudos, sobre temáticas que têm como recorte temporal e temático o referido período. Cito, à guisa de exemplo, os companheiros que ingressaram no Programa de Pós-Graduação comigo que dividem o mesmo interesse e recorte; Caio, Leonardo, Marcela, Ramona e Rafael. Procurando a historicidade e as semelhanças dessa geração busco compreender quais as questões, quais os incômodos e os problemas que levaram (nos levaram) a essas escolhas; primeiro uma graduação em História, depois um curso de Pós-Graduação e, em específico, a temática sobre Brasil República com enfoque específico em sua mais recente experiência ditatorial.

Ocorre-me, então, que uma das respostas possíveis, ou das conjecturas que me parecem cabíveis, é que tal problema, esse “incômodo”, que nos levou a tal lugar em comum é um mal-estar em relação a esse passado. Partindo da analogia proposta por Michel de Certeau (2011), a “Escrita da História” seria operada, em certa medida, como um processo de “fechamento”, uma necessidade psicológica do homem perante as narrativas sobre os seus passados quanto sociedade. Uma ação que busca “dar lugar”; ou, nas palavras de Certeau, um ofício que trabalha e estuda um “morto”, um passado que não é mais presente, porém um corpo que não foi enterrado, que não teve seu fim. Tal qual sabemos que toda história é uma “história do tempo presente”, acredito que a operação historiográfica, e a própria escrita da

História, buscam, então, designar um lugar e denotar de sentido tal cadáver, a narrativa do morto. Tirando assim o corpo da mesa da sala, local onde os mortos eram velados, para sepultá-lo em local adequado, fora do universo dos viventes, para dar-lhe nova morada em um “cemitério”, campo no qual já repousam tantos outros corpos (passados). É ao enterrar e dar sentido e narrativa ao “morto” que se arrefeceriam as estranhezas ou desconfortos aos viventes, ao conseguir compreender seus mortos como pertencentes às narrativas do passado prenes de sentido para os vivos.

Penso que a Ditadura, ou ainda mais, a, dita, “Nova República” fruto de uma distensão lenta, controlada e (mal) negociada são os gatilhos para esse incômodo. É o deparar-se com a democracia vigiada-tutelada, cerceada e incompleta, que surgiu dos substratos das negociatas da “reabertura” que faz com que estranhemos o cenário político, e seus acordos e conchavos, que formatam os grupos de poder e os *lobbies*<sup>1</sup>. As mazelas da República então vigente são os pontos de partida em nossas escolhas e nossas formações educacionais (durante os governos de Fernando Henrique Cardoso, Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff). Esses problemas pareciam, de alguma forma, efeitos colaterais desse incômodo com o passado mal resolvido. O “morto”, então, seriam as narrativas não republicanas sobre a História recente do país, um país governado por meio de uma cidadania tutelada e carimbadora, que reduziu a participação popular ao direito ao voto (e ainda assim, os mandatos legitimados pelos pleitos por vezes são questionados) e, em alguma instância, uma sociedade na qual o povo é constantemente alijado do poder e do processo político. O “morto” na sala era a insistência de um passado que ainda se fazia presente; os documentos sigilosos sobre a Ditadura, a desvinculação das instituições de educação militar do Ministério da Educação, e a falta de julgamentos, tornados impossíveis com a “lei da anistia”, que fizeram carecer de uma narrativa pública, e republicana, na qual o Estado brasileiro exorcizasse o mal praticado durante seus regimes autoritários. Com essas inquietações em mente, em 2016 apresentei o projeto de pesquisa para o Programa de Pós, e em 2017, iniciou-se o presente estudo, buscando “enterrar nossos mortos” e com isso denotar de sentidos aquele passado.

Ocorre, porém, que de lá até os dias de hoje, em 2019, o quadro político-social, em especial no nível institucional, alterou-se drástica e dramaticamente e, em diversos pontos, de modo assustador. As noções outrora vigentes de democracia, República e, principalmente, os discursos públicos sobre a Ditadura Civil-Militar e a defesa dos Direitos Humanos

---

<sup>1</sup> Aqui podemos pensar, já no Governo Sarney (1985-1990) durante o processo da Constituinte a formação do grupo do “Centrão” (bloco sem identidade ideológica definida, porém de nítido caráter conservador que visava barrar os avanços sociais democráticos populares na nova Carta Constitucional.

encontram-se em um novo momento, e sob franco ataque. A democracia que antes parecia incompleta e mal-acabada agora encontra-se ainda mais frágil e ameaçada. Façamos uma rápida cronologia dos fatos;

Em agosto de 2016, na altura em que começávamos o processo de Seleção para a turma de Mestrado de 2017, um Golpe parlamentar-midiático de viés conservador, travestido de Impeachment, afastou a presidenta Dilma Rousseff do poder. Em uma crescente vertiginosa, dali para frente, o Poder Judiciário e as Forças Armadas passaram a figurar como protagonistas nas páginas dos cadernos de política, e a força do grupo parlamentar conhecido como “Bancada Evangélica”, alinhada com o agronegócio dos grandes latifúndios, dava sinais de sua crescente força (até ali, a imagem maior de tal poderio era o então Presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha).

Em sessão vergonhosa não apenas para a história do Congresso Nacional, mas para a memória democrática, o então deputado Jair Bolsonaro dedicou seu voto a favor do Impeachment ao “terror de Dilma Rousseff”, seu coronel-torturador, Carlos Alberto Brilhante Ustra. Cometendo, em plenário, o crime contra a humanidade ao exaltar a apologia à tortura, o futuro presidente da República homenageava não apenas a Ditadura Militar e seus presidentes, mas os mais cruéis e criminosos torturadores que foram agentes do horror promovido pelo Regime em suas práticas de terrorismo de Estado.

Na sequência desses nefastos acontecimentos, a manutenção, por uma elite financeira-política do governo mais impopular da história recente do Brasil, com a presidência pós-golpe de Michel Temer, com a aplicação de uma agenda neoliberal jamais referendada pelas urnas. As medidas contra os direitos dos trabalhadores, os serviços públicos, meio ambiente, diversidade e pluralidade, passaram a ser pautas do dia.

Porém, eis que em 2018, o vetor político mais uma vez acentua-se contra a República, contra a História e pondo em risco a defesa da democracia. O Brasil elege para presidente da República o parlamentar que mais ferrenhamente defendia o antigo Regime de Exceção. Um conhecido opositor dos grupos de luta pelos Direitos Humanos, um deputado que defende a tortura seja nos anos da Ditadura, seja por meio da violência policial que os batalhões e as milícias aplicam ainda em nossos dias.

No ápice do movimento de negação de qualquer humanismo, senso de democracia, empatia ou compreensão do processo histórico, em plena campanha, o então candidato afirmou em entrevista ao Jornal Nacional, ao defender o termo “Revolução de 1964” que apregoava chamar o evento de “revolução” pois seguia um editorial emitido pela

emissora anos antes e, segundo palavras do atual presidente: “deixava pra lá os historiadores”<sup>2</sup> e como esses analisavam o período.

Os ataques à história, à educação e ao livre pensar, são, hoje, preocupantes na política brasileira, muito mais do que eram no ano de 2017. Em tempos de “Escola sem Partido” e do ataque às universidades públicas por meio de cortes e do sinistro plano “Future-se”. Surgiu, então, durante todo esse processo de elaboração da pesquisa um novo, e maior desconforto.

Qual seria o lugar da pesquisa, e do pesquisador, nesse novo tempo? Se os problemas e incômodos se intensificaram, e ameaçadoramente se transformaram, como portar-se e posicionar-se nessa nova conjuntura? Seguindo na analogia de Certeau, o morto não só teima em não ser enterrado como, pior, levantou-se da mesa, revestiu-se de um novo sopro de vida, e como um “morto-vivo” ganhou um novo espaço na sociedade. O morto subiu a rampa do Palácio do Planalto e tomou posse. Refiro-me, é preciso dizer, não apenas à figura estranha, atabalhoada e violenta do atual presidente, mas a uma ideia, um movimento e um discurso que tomaram forma em sua eleição. Uma nova narrativa se fez escutar com a posse do novo presidente, um discurso de origem não acadêmica, que elegeu Médici como um grande estadista, que passou a considerar que aquele que foi perseguido durante a Ditadura “fez por merecer”, que tomou, por exemplo, uma jornalista neoliberal, porém democrata, como Mirian Leitão como nova “inimiga pública”. Foram esses ataques à mídia e às instituições, somados à ameaça de “prisão ou exílio” às oposições, que se ligaram ao discurso de apologia ao “herói-torturador” que passaram a ser vistos com “normalidade” na vida republicana.

As preocupações, tensões e medos são grandes, é fato. Ocorre, porém que Paulo Freire nos ensina, e encanta, ao falar da “pedagogia da esperança” (FREIRE, 1992). Eis que face às incertezas, e enfrentando, nas ruas e na vida, os diversos ataques que se acentuam contra o povo e a democracia brasileira, reatualizamos a necessidade da valorosa luta pela Democracia, pelo serviço público, e neles compreendidos a Educação e as universidades livres. Foi nesse espírito que a pesquisa tomou novas formas e apresenta-se hoje em um cenário tão diferente do qual ela foi previamente concebida, porém com suas intenções ainda mais latentes e pulsantes. O compromisso primeiro, além de firmado, fez-se renovado. Fez-se ainda mais imperioso conhecer os inimigos do povo e da História, aqueles que buscam perverter e subverter a narrativa com o intuito de alijar o povo de seu poder no Estado

---

<sup>2</sup> Jornal Nacional, Rede Globo, na série de entrevista com os candidatos presidenciais. Transmitido ao vivo em 28-08-19.

Democrático. É preciso enfrentar aqueles que buscam, à revelia do povo, forjar uma narrativa da história nacional para buscar impedir que o povo escreva sua história como agente do processo. É preciso lutar pela Educação. É preciso disputar as narrativas, tanto do passado como do presente. É preciso disputar a narrativa sobre o passado, sobre a Ditadura, pois é preciso disputar a História. É preciso “acreditar na esperança dourada do sol” (BOSCO & BLANC, 1976) e construir, todo dia, a possibilidade para a emergência do novo, que traga consigo tempos mais justos. É preciso, como consta na epígrafe de E. P. Thompson, que o historiador esteja dedicado e interessado “na qualidade de vida, nos sofrimentos e nas satisfações daqueles que vivem e morrem em tempos não redimidos” (THOMPSON, 2001). E com isso é preciso buscar, um dia, redimir nosso tempo.

### **Introdução da pesquisa**

Nos primeiros meses de 1964, militares opositores ao governo de João Goulart, que havia restaurado os poderes do presidencialismo no começo do ano anterior, começam a conspirar para elaborar uma manobra militar que levasse à destituição do presidente da República. O grupo de generais, em suas reuniões, intitulou-se de “Novos Inconfidentes” (STARLING, 1986). Poucos meses depois, em abril de 1964, o presidente-ditador marechal Castello Branco, escolhia o dia 21 daquele mês, o dia de homenagem a Tiradentes, como sua “estreia” nacional, frente ao grande público, ao presidir as solenidades em homenagem ao herói na histórica cidade de Ouro Preto. Nas palavras do presidente-ditador recém conduzido ao cargo “apesar de terem transcorridos tantos e tantos anos sobre o sonho e o sacrifício dos conjurados de Vila Rica, ainda permanecem vivos e vigorosos os ideais que inspiram os heróis ora celebrados” (BRANCO, 1964, *online*)<sup>3</sup>. Segundo o mandatário que ali discursava, a “revolução” garantira a continuidade dos sonhos do herói. Um ano mais tarde, em dezembro de 1965, o mesmo Castello Branco elevava Tiradentes à condição de “patrono cívico do povo brasileiro”<sup>4</sup> e, em 1972, o presidente-ditador general Médici apelava às imagens tanto de Tiradentes, como de Pedro I, para legitimar e justificar o regime de exceção e promover, ao mesmo tempo, não apenas os militares que capitaneavam aquele processo, como, em específico, o próprio ditador-presidente<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Discurso de Castello Branco em Ouro Preto, 21 de abril de 1964.

<sup>4</sup> Decreto que torna Tiradentes Patrono Cívico do Povo Brasileiro.

<sup>5</sup> Sobre os estudos do “Sesquicentenário” consultar: CORDEIRO, Janaína Martins. **A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

No mesmo período da Ditadura Civil-Militar, após ter lançado, com grande sucesso, o espetáculo “Arena conta Zumbi” (1965), no qual, entre outras canções, o elenco anunciava “um tempo de guerra, um tempo sem paz” (LOBO, GUARNIERI & BOAL, 1968) o mesmo grupo monta e apresenta, em 1967 a peça “Arena conta Tiradentes” na qual, em sua cena final, ao invés da execução de Tiradentes, o personagem principal sai do palco, acompanhado por todo o elenco e pelo público, cantando e convocando: “o povo tem sete fôlegos e mais sete tem pra dar. Quanto mais cai, mais levanta; mil vezes já foi ao chão. De pé! Mil vezes já foi ao chão. Povo levanta na hora da decisão!” (BARROS & GUARNIERI, 1980). Em 1973, com a letra crítica e precisa de Aldir Blanc, João Bosco também conclamava e alertava “Alferes, Ouro Preto em chamas. Espera pelo batizando, ainda que tarde sobre a morte do sonhador, ainda que tarde sobre a boca do traidor. Raios de sol brilharão nos sinos: dez vidas dar” (BOSCO & BLANC, 1973). E em 1984, a canção de Tavinho Moura e Fernando Brant, nas vozes de Lô Borges e Beto Guedes afirmava “meu povo é meu herói, ele é a força que a força não pode calar” (MOURA & BRANT, 1984).

Se já não fossem essas evocações de teor e intenções bastante contraditórias e díspares, lembremos, também, que em 1969, Frei Tito de Alencar Lima foi preso, e barbaramente torturado em uma cela que ficava no Presídio Tiradentes. E que em 1966 surgiu o MR-21 (Movimento Revolucionário 21 de abril) e, em 1969, o MRT (Movimento Revolucionário Tiradentes), tendo o segundo participado da guerrilha urbana e dos sequestros de membros do corpo diplomático estrangeiro, como tática de luta contra o Regime.

A penetração do mito e do imaginário de Tiradentes faz-se visível. Que suas evocações foram uma constante não é de causar surpresa, dada a projeção que tal herói tem no corpo do “panteão” nacional. Admira, porém, ao observarmos que movimentos tão antagônicos e opostos tenham conseguido ver, no mesmo signo central, significados tão opostos. E, mais do que ter essas concepções diferentes sobre o heroísmo ou a narrativa sobre Tiradentes, uma motivação, ainda mais latente, que levou a disputar as narrativas e a imagem desse mito.

Em um período no qual a Censura de Estado foi uma constante e os ataques à educação livre e libertadora foram sistemáticos, onde debater o presente tornava-se cada vez mais difícil e perigoso, não foi ao acaso que as disputas se “deslocassem” para outras contendas, com apelos ao passado e em manifestações não tão acadêmicas e mais do âmbito da produção cultural. Debater e disputar a história do Brasil era não só uma maneira de opor-se ao Governo Militar, como de questioná-lo. Exaltar as lutas populares do passado, mais do

que uma mera motivação historiográfica pelo passado brasileiro, era uma empreitada que visava reavivar tais lutas naquele tempo-presente. Questionar-se sobre o papel do herói na história, e sobre a própria agência no processo histórico, é, também, um modo de suscitar questões sobre participação, engajamento e resistência, em diversos níveis.

Como veremos, mais do que um interesse do “passado pelo passado”, as rememorações e evocações de Tiradentes, tão díspares e múltiplas, eram verdadeiros exercícios de “representificação”. Táticas discursivas e pedagógicas, estratégias para angariar adesões e lições sobre o que seria o heroísmo e o patriotismo. Em tempos que os Militares defendiam o ufanismo, e que Chico Buarque e Ruy Guerra (1994) propuseram que a traição podia ser o maior elogio pátrio, tais questões eram imbricadas não só por seu teor político, como também eminentemente porque suscitavam e gestavam questões caras naquele contexto. Buscava-se, no campo das oposições, e em diversas composições artísticas de conotação contestatória, cumprir a sentença de Aldir Blanc, quando João Bosco canta que é preciso dar “Glória, a todas às lutas inglórias que através da nossa história não esquecemos jamais” (BOSCO & BLANC, 1975).

A presente pesquisa busca, então, debruçar-se sobre essas múltiplas evocações e narrativas propostas, tanto pelo governo e seus diversos agentes próximos, quanto pelas oposições, em suas diversas colorações políticas, níveis de engajamento ou visões ideológicas.

O trabalho que aqui se apresenta surge, então, no esteio de algumas produções historiográficas sobre o tema. Tomamos como leitura central o livro de José Murilo de Carvalho (1990), em que o autor estuda a edificação do mito de Tiradentes pela República. O trabalho que Maria Alice Milliet (2001) apresenta, ao focar no campo da iconografia, inspira, em certa medida, o empenho semelhante que buscamos desenvolver tendo por fontes específicas não mais os quadros e estátuas que representam o herói, mas as canções. Estando atentos aos “comemoracionismos”, estudados por Fernando Catroga (2005) e a busca do Regime por angariar “consentimentos”, como aponta Janaína Martins Cordeiro (2015), buscamos dar continuidade aos estudos sobre as utilizações públicas, e políticas, do mito do herói Tiradentes.

No primeiro capítulo, ao nos debruçarmos sobre fontes que compõem um discurso oficial, ou afinado com ele, iremos debater conceitos-chaves para compreender o Regime como “comemoração”, “adesão” e “consentimento”. Buscaremos compreender os diversos apoios ao golpe, seus discursos que buscavam afirmar sua legitimidade e as movimentações

de argumentos pátrios, de defesa e unidade frente às teorias de “inimigos estrangeiros” e “complôs” (GIRARDET, 1987) contra a pátria.

No segundo capítulo, adentraremos no universo das fontes fonográficas, fontes de particular importância para essa pesquisa. Buscamos elencar canções que compõem um repertório que versa sobre o mito de Tiradentes para, ao analisá-las em conjunto, almejar vislumbrar as semelhanças e diferenças na análise comparativa. Aqui, para além das análises das canções, surgiram também diversos questionamentos que versam sobre pontos como a Censura e o ambiente de liberdade cerceada que gerava uma “autocensura” (KUSHNIR, 2015), questões como a democracia cultural, produção, mercado e público integram esse empreendimento de trabalhar com tais fontes. Por fim, buscamos compreender as canções dentro de três categorias elencadas por nós, após as leituras sobre os movimentos artísticos do período, segundo Hollanda (2004), ao dividimos os discursos entre “críticos e denunciantes”, “canções engajadas” e politizadas e produções “engajantes” e conclamatórias. Para, finalizando o Capítulo 2, questionar-se sobre as noções de processo histórico, e da figura do herói, nas produções analisadas. Nesse segundo capítulo, vale dizer, surge, também, uma maior presença no texto do autor, relatos e compreensões que surgiram, ou chegaram na pesquisa, pelas idas em sebos de discos antigos, conversas com apreciadores da canção brasileira, entrevistas na Rádio Universitária, e todo um *locus*-ambiente que, sem dúvidas, não só incentivaram, como permitiram, a realização desse trabalho.

Dando continuidade, no Capítulo 3 adentraremos no universo da dramaturgia brasileira. Buscaremos compreender a revolução estética e de valores pela qual passou o Teatro Brasileiro dos anos 1950 até a década de 70 do século XX, para nos aproximarmos de questionamentos e das propostas revolucionárias e radicais que geravam o debate da classe artística brasileira no teatro da época. Ponto forte nesse terceiro capítulo é a figura de Augusto Boal e de sua radical proposta artística. Buscaremos compreender a ampliação da importância do “espectador”, da plateia, e seus correlatos quanto à “agência”, ou não, no processo histórico. Com isso podemos trabalhar o conceito-chave, criado por Boal de “espect-ator”.

No seguimento do terceiro capítulo discutiremos sobre as dificuldades na localização das fontes, os empecilhos nas realizações das peças e das obras, como um todo, para, por fim, abriremos um debate sobre o quanto era permitido ousar, ou não, a respeito das contendas sobre as narrativas do herói Tiradentes. Tal caso específico, como veremos, refere-se à única produção cultural encontrada e elencada por essa pesquisa que foi, em totalidade, censurada e vetada pelo Regime.

Em suma, o presente esforço remete à intenção de buscar compreender como, por que, e com que intenções a História, e mais especificamente Tiradentes, povoaram tantos discursos, os mais diversos, nesse difícil período da vida do Brasil República.

Porém, é preciso de frente admitir que, tal qual as evocações operadas no passado, como veremos, eram filhas e frutos de questões embricadamente marcadas pelo seu tempo-presente, aqui, o esforço, por mais que seja uma retomada ao passado e a fontes que se distanciam em décadas dos dias de hoje, o objetivo maior é buscar compreender como se deram as disputas, e a enorme importância dessas disputas, pela narrativa da história do Brasil. Firmes na crença que um povo deve ser o autor e o detentor de sua história, tanto narrativa do passado, quanto no que toca ao “fazer-se” do processo histórico, a presente dissertação busca reatualizar a importância de que devemos lutar pela Escrita da História, pelo papel da ciência e pelo compromisso com a democracia e com o Ensino de História. Pois, se nos idos anos 1960 e 70 do século passado, opositores e militares se deflagraram contra o monopólio dos símbolos e das imagens, hoje, nada é mais atual, corrente e necessário que o reavivamento dessas contendas.

Velado durante os últimos anos, o apoio ao Golpe, ao Regime, aos militares-ditadores, e mesmo aos torturadores, voltou a figurar na sociedade brasileira. No cenário atual tal narrativa busca ganhar espaço e galgar posições. A resistência acadêmica e política faz-se mais urgente, para que continuemos a lutar pela história do Brasil no que diz respeito ao passado, mas, principalmente ao presente. Faz-se preciso, então, reatualizar a sentença de Belchior e lembrar que sempre que os Governos, ou os “mestres”, mandarem com poderes abusivos e autoritários, nenhuma outra fórmula é possível, nem para a sociedade nem para os historiadores do que “nunca fazer nada que o mestre mandar. Sempre desobedecer, nunca reverenciar.” (BELCHIOR, 1976).

## 1. CAPÍTULO 1: “OS CLARINS DA BANDA MILITAR”<sup>6</sup> - TIRADENTES NOS DISCURSOS OFICIAIS:

“De baixo das bombas, das bandeiras,  
debaixo das botas.  
(Os clarins da banda militar)  
Debaixo das rosas, dos jardins,  
debaixo da lama.  
(Os clarins da banda militar)  
Debaixo da cama.  
(Os clarins da banda militar).”  
(CAETANO VELOSO, 1968)

Ao buscarmos, neste primeiro capítulo, nos debruçarmos sobre as evocações-“representificações”(CATROGA, 1996)<sup>7</sup> do mito-herói Tiradentes presentes nos discursos oficiais (emitidos e veiculados pelo Estado brasileiro ao longo da Ditadura Civil-Militar) precisamos, num primeiro momento, ter por base o próprio processo de pelo qual a imagem do herói Tiradentes passou desde o alvorecer da República até ser elevado ao lugar máximo do panteão nacional. Compreender como tal imagem foi, já no momento do Golpe Republicano de 1889, um processo “forjado”, criado pela demanda e busca da construção-obtenção de um almejado sentido-sentimento comum de unidade, o mito feito herói beneficiou-se, desde suas origens, da ambiguidade e da polivalência de significados que o mesmo símbolo sempre foi capaz de abranger e representar. Como veremos, mais do que uma preocupação com o Tiradentes “histórico” e com os acontecimentos ocorridos no Brasil Colônia, cada “representificação” traz, em si, as demandas do seu tempo presente. Ao ser lembrada em um discurso, a memória é lembrada segundo as demandas do tempo que a evoca, prestando homenagens, ou sendo catalizadora dos interesses dos seus evocadores. Veremos, então, os usos políticos do passado e da memória nacional coletiva, compartilhada, estimulada e ensinada.

Bibliografia já amplamente conhecida, que tomamos por base para essa breve cronologia da ascensão à condição de herói do então infame condenado pela Coroa Portuguesa, é o livro “Formação das Almas” (1990) de José Murilo de Carvalho. Em seu estudo, Carvalho (1990) aponta a busca por gerar consensos nacionais com um mito no qual “todos se encontrassem”, um “totem cívico” como, também, uma imagem que atendesse aos

<sup>6</sup> Trecho da música “**Dora**” de Dorival Caymmi.

<sup>7</sup> Operamos com a definição de Fernando Catroga, porém encontramos o termo nos dois autores. Não acho que chegue a haver divergências entre eles.

ideais daquela nova e incipiente República e aos diversos grupos de interesses que conseguiram fazer-se próximos ao poder.

A imagem de Tiradentes já era veiculada e promovida pelos clubes republicanos nos anos finais do Império. Com o Golpe Republicano, já no primeiro ofício que instituía feriados nacionais (como marcadores periódicos de comemorações cívicas coletivas na nova ordem vigente) junto ao dia da “Proclamação”, 15 de Novembro, figurava o 21 de Abril. Sendo assim, esses dois feriados são os mais antigos do calendário republicano (agregados, então, ao já celebrado, desde o Império, 7 de Setembro). Ainda nas ações de Estado, temos também, durante uma outra ditadura, precedente à que estudamos, um grande momento na edificação do mito quando Getúlio Vargas, já durante o regime do Estado Novo (1937-1945), inaugura em 1942 o “Altar da Pátria”, em Ouro Preto, como homenagem erguida aos Inconfidentes no prédio da antiga Casa de Câmara e Cadeia da então cidade de Vila Rica. Em 1946, no pós-Guerra, Dutra, eleva Tiradentes ao posto de Patrono da Polícia Militar, as forças internas da ordem social (cabendo aqui atentar, para a associação e reforço da imagem militarizada do herói, com as alusões à sua patente, às fardas e às instituições militares). Dando continuidade às evocações nacionais temos, durante o governo de Juscelino Kubitschek, uma grande homenagem, o presidente, não por acaso de origem mineira e, com isso, portador dessa memória da Inconfidência, inaugura Brasília no dia 21 de abril, obra maior de seu governo. Já em 1965, o primeiro presidente-ditador instituído pós-Golpe de 1964, Castello Branco, fez de Tiradentes o Patrono Cívico da Nação Brasileira.

José Murilo destaca que, nessa soma de todos significados, buscando alcançar os diversos grupos entre os republicanos de primeira hora, os cafeicultores, os proprietários de terra, os republicanos pós-abolição, militares, os próprios positivistas e os ditos jacobinistas, já no momento da edificação do mito, o herói se tornou, propositadamente, uma figura de imagem difusa. Mal definida a narrativa do herói, sua representação poderia então ser evocada por ideais diversos. Se pensarmos no conceito trabalhado por Hobsbawm (2014) de “Invenções das Tradições”, Tiradentes é não apenas um herói forjado e produzido pela necessidade de um tempo (no caso o alvorecer da República), ele é uma tradição, propositadamente, dúbia e multifacetada. O mito acabou por trair-se, em seu sentido histórico, pois, seu largo alcance, graças à sua pluralidade, ampla aceitação e penetração nos imaginários deve-se, também, e paradoxalmente, ao fato de evocações poderem ser operadas pelas narrativas as mais diversas, atendendo aos apelos os mais contraditórios ou distantes. A forja do mito vingou, justamente, por permitir sua utilização pelos mais divergentes ideais,

não pela unicidade e centralidade de sua narrativa histórica. Diferente, por exemplo, de heróis de guerra, que são elevados ao panteão cívico por um “serviço [específico] à Pátria”, heróis como Tiradentes pertencem a esse rol, podendo significar tanto ideais conservadores, como os mais revolucionários e progressistas movimentos políticos. Se “na figura de Tiradentes todos podiam identificar-se” o que resultava que fosse um verdadeiro “totem cívico” (CARVALHO, 1990, p.68), logo, podemos compreender que esse totem, no qual cada grupo podia ver seus ideais representados, geraria muitas disputas de narrativas. Ao evocar o passado, ausente, como recurso argumentativo no presente, não apenas o discurso dá um novo lugar ao “passado”, como o faz atendendo aos imperativos do seu tempo-presente, “representificando” o herói e dando-lhe uma nova forma e um novo lugar num tempo que não diz mais respeito ao do evento histórico.

Nesse primeiro capítulo buscaremos compreender as evocações do mito operadas pela vertente militar; o Herói, e sua patente de alferes, são pontos obviamente recorrentes nas evocações militares. Porém, mais do que as ferramentas representativas, toda uma noção do papel histórico do herói, e do próprio processo histórico, acabam por integrar, também, esses discursos de rememoração. Além, é claro, das autorreferências, a busca por legitimação e honras e homenagens que, mais do que celebrar o herói, enalteciam aqueles que propunham as celebrações.

Com o Golpe Militar de 1964, novas alusões foram feitas, e serão sobre elas que iremos tratar nesse capítulo. Procuraremos compreender a tentativa de criação de “momentos síntonos” (CATROGA, 2005, p.61), analisando os marcos temporais, instituídos e repetidos no calendário, as marcações simbólicas, com os patronatos. Em seguida analisaremos, também, um momento peculiar, com a instituição dos festejos do Sesquicentenário da Independência, em 1972, comemorações nas quais a figura de Tiradentes teve papel de destaque. Por fim, adentraremos no campo da fonografia, tendo dois tipos prioritários de fontes, os discos voltados ao público infantil, de caráter lúdico-didático de “contações de história”, e o caso específico de um compacto-comemorativo produzido pela Secretária da Presidência da República.

Antes de iniciarmos o primeiro tópico, porém, faz-se importante que compreendamos que diversos discursos que analisaremos, por mais que apresentem suas peculiaridades, estavam relativamente alinhados, ou melhor dizendo, divergiam dentro de um tanto que era “permitido” divergir dentro daquele ciclo mais próximo e afinado ao Regime. Tais discursos podiam partir de diversos lugares: das casernas, das falas públicas dos militares

proeminentes ou que ocupassem cargos estratégicos no Governo, apoio civil-político e industrial, para além dos departamentos de censura e propaganda. As divergências ou opiniões díspares são mais facilmente percebidas como uma estratégia de adequação do discurso às finalidades políticas de seu emissor, do que propriamente uma contrariedade quanto ao cerne da narrativa do Herói ou da sua função de “modelo”, de “vulto do passado. Alternam-se e sucedem-se evocações que aludem à farda e à patente militar, o herói garantidor das “liberdades da nação”, um liberal, um “militar modelo”, além, claro, da constante do apelo, direto ou indireto, ao “anti-comunismo”. Segundo Aline Fonseca:

Para a manutenção do regime militar, por 21 anos, a luta contra o comunismo e as forças subversivas foi fundamental. O imaginário ditatorial foi tecido sobre essa luta, em que o comunismo representaria o mal e os militares, – o Estado – o bem. A luta do governo militar contra a subversão comunista poderia ser facilmente comparada à luta dos Inconfidentes Mineiros contra a coroa portuguesa, ou a liberdade contra a opressão. (FONSECA, 2006, p.30).

Tal qual uma banda militar, retomando a analogia, em que diversos instrumentos são tocados por seus integrantes (os meios e os múltiplos discursos, figurando como os sons emitidos), por mais que difiram os instrumentos, ou suas peculiaridades, há, porém um movimento treinado e uma partitura comum a ser tocada, executando assim uma mesma “música” (um mesmo discurso) em notas e movimentos ritmados e precisos que buscam alcançar uma “consonância”. Retornemos, então, à “banda militar” e aos sons de seus clarins, retomando a canção citada na epígrafe do presente capítulo. Essa música, que se intitula “Enquanto seu lobo não vem”, traz a temática da fuga, um esconder-se da ameaça iminente, constante e estridente, repetida como que por alto-falantes pelas avenidas. E na procura aflita desse esconderijo, desse abrigo, vemos narrada a aproximação desse perigo urgente, num melancólico e constante *backing-vocal*; o ambiente sonoro da narrativa é composto pelos incessantes lembretes da aproximação dos “clarins da banda militar”, no mais íntimo dos esconderijos, a mensagem ainda se faz escutar. Durante toda a fuga, “debaixo da rua, debaixo das bandeiras e das botas, dos jardins e da lama,” e até das intimidades dos lares, “embaixo da cama”, ecoavam os clarins da banda militar. O discurso de ampla penetração e de autolegitimação, facilitado pelo caráter estatal e burocrático, que almejava ser onipresente, era o perigo que rondava, era a anunciada “chegada do lobo”, para o eu lírico do autor. Os discursos do “Milagre Econômico”, das lutas contra os comunistas, pautados, supostamente, em nome da “Segurança Nacional”, da “garantia da liberdade”, eram o ritornelo constante da imprensa oficial, que buscava se instaurar no subconsciente da população como uma “música de fundo”, um “background” que tinha reverberação e adesão, ao lembrarmos grupos

organizados como o grupo paramilitar Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Logo, mesmo que cada qual, com seu instrumento (discursos), apresente seus tons e escalas distintos; as fontes aqui analisadas, boa parte delas já elencadas e analisadas em estudos específicos sobre as temáticas da representação de Tiradentes por militares durante a Ditadura, compõem bloco um tanto mais coeso do que o que veremos do Capítulo 2. Mesmo que sejam leis, patronatos ou festas públicas, as peculiaridades quanto à evocação não tendem a modificar um “núcleo” comum desses discursos. Partamos, então, aos registros da passagem da “banda militar”.

### **1.1 Marcos temporais: Feriado de 21 de abril, as comemorações e as ordens do dia.**

#### O feriado e as comemorações

Uma tomada de poder, seja por meio de um golpe ou de uma revolução, é imprescindivelmente seguida por um futuro governo, ou por uma nova composição de forças que assumam a liderança. Inicia-se, então, um novo período-governo com novas intenções futuras, marcando um rompimento com um passado “superado” pela virada política-institucional. No Brasil, após os golpes, seja o militar do 15 de Novembro de 1889, com a instituição da República, o de 10 de Novembro de 1937, com o Estado Novo, o de 29 de Outubro de 1945, que finda o Estado Novo, ou o civil-militar de 31 de Março de 1964, percebemos a chegada de novos grupos ao poder com promessas e discursos carregados de novos símbolos ou palavras de ordem. Para comunicar-se com as populações, e assim emitir discursos dessa nova política que o golpe busca estabelecer, é preciso tentar compreender os anseios da população e, principalmente, faz-se imperioso utilizar-se de um léxico, de signos ou discursos, que sejam minimamente já estabelecidos e compreendidos no campo semântico do grupo social que se busca alcançar.

Para fixar novas ideias e ideais no imaginário popular e povoar de novos corpos as constelações políticas, a nascente República brasileira, no final do século XIX, teve que criar seus signos, símbolos, pavilhões, hinos e heróis para, assim, buscar constituir e emitir uma nova narrativa para o Brasil republicano. Novos símbolos e ritos são instituídos para celebrar uma nova fase, para criar a lembrança e a celebração do novo regime instituído. Já os revolucionários franceses, no final do século XVIII, compreendiam que “as comemorações alimentam a recordação da revolução”, tanto que na instituição da República Francesa a

“Constituição de 1791 expressa este princípio ao declarar: “Serão estabelecidas festas nacionais para conservar a recordação da Revolução Francesa”” (OLIVEIRA, 1989, p.173).

Uma liturgia cívica passa a ser necessária para consubstanciar o Estado nascente. Muito desse esforço e dos símbolos resultantes dessa empreitada é estudado por diversos pesquisadores. Um desses elementos é a fixação de datas comemorativas, de festejos cívicos no calendário nacional que, tal qual as comemorações, também já foram mecanismos arregimentados e operados no final do século XVIII. Ao assumirem o Estado, destronando a monarquia absolutista francesa, os revolucionários criaram uma nova demarcação do tempo com um novo calendário. Tal “alteração do calendário pode ser tomada como um exemplo extremo de que controlar o tempo se torna essencial ao poder. A mudança no calendário, objeto científico e cultural, envolveu a proposta revolucionária de controle do tempo” (OLIVEIRA, 1989, p.173), ou, ainda, possibilitou a divulgação do discurso não apenas do controle do tempo, como da inauguração de um novo tempo.

O calendário, como marcador da periodicidade, por excelência, busca quantificar a passagem do tempo, num sentido tanto “cíclico”, como “linear”: a noção do tempo “cíclico”, das coisas que se repetem (as estações e os meses do ano) complementa-se com a noção do tempo “contínuo” (os anos que se sucedem, os séculos que passam). Se pensarmos a ideia de um dia comemorativo, de uma festa nacional, ou ainda, um feriado cívico, temos um dia inteiro dedicado à memória de um passado, no qual o ato de rememorar faz-se maior do que o recitativo do presente (exemplos disso seriam o fechamento do comércio e a suspensão das aulas), aproximamo-nos de captar a importância que é esse marcador temporal a ser rememorado anualmente. Ou ainda, nas palavras de Catroga; “como se sabe, estas celebrações [os feriados cívicos] quebram a banalização do tempo cotidiano, fazendo irromper um tempo-outro, sob os auspícios da entidade que se pretende celebrar” (2005, p.169). Debruça-se sobre o presente um tempo outro, tempo esse que não é, nem poderia ser o passado, mas um “véu”, construído por uma memória e por suas recepções no presente, uma memória que é re-memorada anualmente. Tendo em mente esse poder do marco temporal, propomo-nos a pensar neste tópico as comemorações do feriado, as evocações e ressurgências desse discurso impregnado de passado que irrompe no presente. Como já comentamos, junto com a instituição oficial da celebração alusiva à Proclamação da República, em 15 de novembro, no ano 1890, por Deodoro da Fonseca, é expressa também no mesmo ofício, a instituição da

celebração de 21 de Abril em memória de Tiradentes.<sup>8</sup>

A criação de um marco temporal, uma data no calendário para ser lembrada todos os anos almeja dedicar um dia para a memória, um dia no qual, em tese, todos os brasileiros prestariam homenagem ao sacrifício do “protomártir da Independência”<sup>9</sup>. Bem sabemos, é claro, que esse momento de rememoração coletiva não atinge todas as pessoas, menos ainda do mesmo modo. Claro que, a depender da época e da força da evocação, contingentes oscilantes serão impactados pelo discurso sobre herói. Ainda assim muitos são tocados, ou lembram as razões das comemorações públicas oficiais. E, mesmo aqueles que ignoram as celebrações do Estado e que, porventura, não param para refletir mais profundamente sobre o homenageado do dia (sendo assim prova que a penetração do mito nunca é um dado totalizante), mesmo esses são impactados pelo feriado. O dia foge do comum, a dispensa do trabalho, a pausa no calendário letivo, acaba por reforçar o ideário de Tiradentes no imaginário coletivo, como uma quebra no transcorrer comum do tempo, como um dia que se diferencia de qualquer outro dia banal.

Até porque, é preciso destacar, dos feriados cívicos comemorados nacionalmente, o 21 de Abril é o único que faz alusão específica a um personagem, uma só pessoa, a um herói-nacional. Por mais que as imagens de D. Pedro e de Deodoro saltem à mente no 7 de Setembro ou no 15 de Novembro, e que Zumbi dos Palmares seja o patrono dos festejos do 20 de novembro, ainda assim, falamos dos feriados da Independência e da República e do Dia da Consciência Negra<sup>10</sup>. Diferente do 21 de Abril, no qual o signo é a figura do herói, o “Dia de Tiradentes”, a memória da execução que transformou em mártir e mito o conjurado. Ocorre ainda que, uma vez que os feriados do Carnaval e da Páscoa são móveis no calendário, o Dia de Tiradentes pode, por vezes, coincidir com as celebrações da Semana Santa, no calendário das celebrações do cristianismo, o que acabava ainda por reforçar a aproximação da imagem de Tiradentes a um Cristo da Pátria<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup>O dia alusivo a Tiradentes, apesar de compor o calendário cívico republicano desde 1890, por curto tempo, no governo de Getúlio Vargas, deixou de ser um “feriado”, com a dispensa dos trabalhadores e dos estudantes. Porém o mais das vezes, os dias de Tiradentes figurou, na vida republicana brasileira, como um dia de feriado e recolhimento dedicado a memória do herói.

<sup>9</sup> Dependendo do discurso, Tiradentes é evocado tanto como protomártir da Independência, como nos últimos anos do Império, como herói da causa republicana. Por fim, existiu também o movimento que tentou ligar o alferes, e a sua conjuração, ao ideal da abolição, porém tal empreendimento logrou menor sucesso, sendo mais raras, embora pontualmente operadas, as aproximações de Tiradentes com a Abolição. Como podemos notar, a figura do herói circunda e se aproxima de todas as grandes guinadas políticas e sociais brasileiras que compreendem o século XIX.

<sup>10</sup> Cabendo aqui lembrar que Instituição do Dia da Consciência Negra não apenas já data do século XXI, o dia não é feriado nacional, cabendo aos estados da federação elegê-lo, ou não, como feriado.

<sup>11</sup> Veremos na canção “Jesus e Tiradentes”, no capítulo 2, um dos registros que mais opera tal aproximação entre o messias do cristianismo e o herói mineiro.

Vejam, então, como as evocações de tal mito foram fomentadas e operadas pelo Regime iniciado em 1964, com a manobra ocorrida na madrugada do 1º de Abril. O governo João Goulart é golpeado e a presidência declarada vaga pelo Congresso já no dia 2 de Abril. Porém apenas em 15 de Abril, esse mesmo Congresso “elege”<sup>12</sup>, indiretamente, o líder militar que as Forças Armadas indicaram para a presidência. Assim, o 21 de Abril, distante apenas seis dias da posse-oficial do primeiro presidente-ditador, seria uma estreia nacional do novo mandatário, e o primeiro festejo “cívico” da então vitoriosa “revolução”, como autoproclamavam os militares recém-rebelados.

No 21 de abril pós-Golpe, Castello Branco participou dos festejos cívicos, mas não na capital federal, em Brasília. Fez-se presente ao festejo mais revestido de simbologia, o local que fora cenário dos acontecimentos, o lugar onde a história ocorrera, a antiga Vila Rica dos inconfidentes, Ouro Preto. Segundo Aline Fonseca “o maior espaço de rememoração do mito da Inconfidência Mineira é a festa do dia 21 de abril que acontece em Ouro Preto”<sup>13</sup>, já consagrada na memória dos mineiros, e que teve, em nível estadual uma de suas mais marcantes celebrações com o então governador, e futuro presidente da República, Juscelino Kubitschek, no ano de 1952. Daquela cerimônia em diante, uma liturgia geral foi confeccionada para a celebração, mais ou menos mantida, a depender dos anos. Alterações mais específicas quanto à logística do que no que diz respeito ao enredo geral:

“toque da alvorada; hasteamento das bandeiras do Brasil e de Minas Gerais; no antigo Palácio do Governador [...], transferência simbólica da capital Mineira de Belo Horizonte para Ouro preto; transferência simbólica da Assembleia Legislativa, [...]; de volta à Praça Tiradentes acontece a passagem das tropas em revista; hasteamento das bandeiras dos outros estados do Brasil; deposição de coroa de flores no local onde estão os restos mortais de Maria Dorotéia Joaquina de Seix – a Marília de Dirceu; chegada da tocha e acendimento da Pira da Liberdade; discursos dos oradores; deposição de coroa de flores aos pés da estátua de Tiradentes; condecorações e homenagens aos convidados” (CARVALHO, 2006, p.20).

Foi essa carga simbólica da liturgia, já consagrada nas Minas Gerais, palco dos acontecimentos do tempo do Mito, que Castello Branco selecionou para, nacionalmente, estreitar frente ao público apresentando a si e ao movimento “revolucionário” que chegara ao poder pelo Golpe. Os usos políticos da narrativa sobre o passado para justificar o presente aparecem já no começo do discurso do recém-empossado ditador, ao dizer que:

<sup>12</sup> É imperioso lembrar que o Congresso que “elege” Castello Branco já sofrera pesadas baixas no seu corpo parlamentar com as cassações de diversos mandatos democráticos e populares por atos assinados pelo “Comando Supremo da Revolução” formado pelos chefes das Forças Armadas, Costa e Silva (exército), Assis Correia de Melo (Aeronáutica) e Augusto Rademaker (Marinha).

<sup>13</sup> O trabalho de Aline Fonseca foi fundamental para analisarmos as representações das comemorações militares. A autora buscou, em sua dissertação, coletar e analisar diversas fontes oficiais produzidas por militares, como veremos e citaremos no decorrer do texto.

Mas tão importante quanto esse passado, do qual se eleva gloriosamente a figura de Tiradentes, é o fato de podermos proclamar que apesar de terem transcorrido tantos e tantos anos sobre o sonho e o sacrifício dos conjurados de Vila Rica, ainda permanecem vivos e vigorosos os ideais que inspiraram os heróis ora celebrados. (BRANCO, 1964, *online*)

Junto ao governador do estado de Minas, Magalhães Pinto, figura fundamental na eclosão do Golpe de 31 de Março, Castello Branco afirma que se manteriam vivas e atualizadas as lutas dos inconfidentes. O discurso continua fazendo um paralelo entre as tropas mineiras que desencadearam a ação militar e o movimento mineiro liderado pelo alferes-inconfidente:

Minas é sempre Minas. Daí a unanimidade com que, sob a liderança do governador Magalhães Pinto, se levantaram os mineiros em defesa das instituições ameaçadas que hoje, restabelecidas na inteireza da legalidade, muito devem ao descortínio do estadista a decisão patriota que, apoiado na bravura das Forças Armadas, transformou as vossas montanhas no primeiro baluarte para a arrancada revolucionária.” (BRANCO, 1964, *online*)

O pioneirismo da terra do “protomártir”<sup>14</sup> da Independência era evocado como sustentação para a decisão militar ali tomada. O vínculo sempre reforçado de que os militares daquele momento mantinham vivas as lutas do ilustre militar, do alferes de outrora. Alusão ao Governador como a encarnação do espírito pioneiro. Os militares de 1964 e os políticos que apoiaram a instauração do Regime são então imagens paralelas à do Herói, e com isso são alçados ao nível dos “grandes da pátria”. Porém, como veremos, tal como o sacrifício não foi apenas de Tiradentes, a ação “revolucionária” também não se restringiu somente ao estado de Minas Gerais:

Graças, porém à presteza com que toda a Nação, unida em torno de seus mais caros e profundos sentimentos, atendeu à convocação dos dirigentes do vitorioso movimento iniciado a 31 de março, vimos que não apenas a gloriosa Minas Gerais, mas toda a nacionalidade continuam fieis às aspirações daqueles cujo sacrifício hoje celebramos, para honra do passado e exemplo dos contemporâneos (BRANCO, 1964, *online*)

O mito é nacionalizado, expandido de seu contexto territorial primeiro, tal qual busca-se dizer que o movimento, claramente iniciado pelos militares, teria sido depois aderido por paisanos e fardados por todo o país. A base de todo esse movimento, já tendo ocorrido, e sendo reatualizada, sob a figura de Tiradentes. A nacionalidade, a visão do país unido, tudo isso, no discurso, prepara terreno para o próximo argumento:

---

<sup>14</sup> Protomártir do grego “prótos”+ “mártiras” – primeiro mártir. No âmbito do vocabulário religioso designa o primeiro mártir cristão de um país ou de um povo, porém, em sentido amplo, faz alusão ao primeiro mártir, a primeira vítima que tem sua vida ceifada em nome de um ideal ou de uma crença.

Fizemos, graças a isso, uma revolução autenticamente nacional, do mesmo modo que somente forças exclusivamente brasileiras darão rumo e impulsos ao vitorioso movimento de regeneração. (BRANCO, 1964, *online*)

Desde o primeiro momento, o mandatário já afirma a íntima ligação que aproxima os eventos do passado com os eventos presentes ao dizer que “tão importante quanto esse passado é a permanência de seus ideais [no presente]”, visto que “Minas é sempre Minas” e que, por conta de uma tradição de pioneirismo teria, por isso, se feito como o “primeiro baluarte” da revolução ao tomar a dianteira no movimento nacional. Tudo isso guiando as ações, e garantindo o apoio popular, ao “vitorioso movimento de 31 de março”, que seguiam “fieis às aspirações daqueles cujo sacrifício [era celebrado]”. Havia ali a celebração máxima, pois justo naquele lugar, teria sido operada uma “revolução autenticamente nacional”, que caberia somente às “forças exclusivamente brasileiras” a “regeneração” do país. A utilização do vocábulo regeneração não é aleatória nem banal. Trata-se de passar a mensagem da possibilidade de reconstrução de uma nova geração (re-generação, ideia de renovação, expressa pelo prefixo “re”), superando a fase da degeneração (de-generação, o prefixo “de” indicando oposição) em que supostamente se encontrava a sociedade.

Evocado o pioneirismo mineiro (do Governador Magalhães Pinto, dos ouvintes do discurso do presidente, e das tropas do Exército sediadas em Minas), o passado era lembrado e atualizado para justificar o presente, para dar-lhe legitimidade e respaldo histórico. As intenções dos Inconfidentes passam a ser apresentadas como as mesmas reivindicadas pelos Militares de 1964, ideais nobres e heroicos que, segundo o discurso, não apenas os militares, nem apenas os mineiros, mas “toda a nacionalidade” que se voltara para uma “revolução autenticamente nacional” comungavam, aspirações nacionais que, até ali, seriam idênticas às lutas dos heróis inconfidentes.

Devemos lembrar que o movimento militar e o governo estabelecido veiculavam o discurso de que a manobra militar de 31 de março seria uma “contrarrevolução”, ou uma “revolução preventiva”, que teria livrado o país tanto da corrupção estatal, como da infiltração dos comunistas no governo de João Goulart (MOTTA, 2002; 2014). Logo, o “exclusivamente brasileiro” e “autenticamente nacional” excluem os grupos marxistas internacionalistas que, tal qual o Partido Comunista Brasileiro (PCB), integravam a Internacional Comunista. Atentemos, pois, que esse discurso foi proferido em 1964, período em que na geopolítica internacional vivia-se em plena Guerra Fria, e em um dos momentos em que a América Latina havia se tornado há pouco palco dos acontecimentos, com a Revolução Cubana de 1959. Logo, a doutrina norte-americana para a América Latina (que não por acaso apoiou o Golpe

Militar brasileiro das mais diversas formas, e diversas outras ditaduras no cone-sul), era amplamente recebida e reverberada nos quartéis que entendiam as ideias “progressistas” ou de “esquerda” como sendo comunistas, subversivas, pois seriam exóticas e estranhas a uma implícita natureza do povo brasileiro.

Outra questão que vale ser mencionada é a de como foi operado um apelo à coesão nacional, ao lema da integridade do Brasil; o “autenticamente nacional” como sendo, inclusive, maior e mais importante que o “pioneirismo mineiro”. José Murilo de Carvalho lembra que outros personagens disputaram com Tiradentes a possibilidade de ser o herói “protomártir da Independência” (CARVALHO, 1990, p.67), inclusive nomes fortes como o de Frei Caneca. Ocorre, porém, que um dos fatores que pesaram a favor da imagem do inconfidente mineiro foi justamente o caráter nativista, e não emancipacionista, de sua empreitada. Tal qual, também, pesou o fato de que diferente dos desdobramentos da Confederação do Equador, em que ações foram postas em prática e sangue derramado, Tiradentes fora preso e executado antes mesmo da eclosão da revolta, antes de ter derramado sangue ou ido para a ação.

Logo, serve aqui aos militares reatualizar esse discurso “fraterno” e de união, que encontra espaço na figura e na narrativa de Tiradentes, visando reforçar o caráter da unidade nacional, do Brasil forte e coeso contra a interferência estrangeira. Na analogia proposta no discurso de Castello Branco, a intervenção externa da Coroa Portuguesa no Brasil Colônia se atualiza, tão nociva e ainda mais perigosa do que antes, nas influências externas da ameaça comunista que, supostamente, pairavam sobre o Brasil durante o governo de Goulart.

Como podemos observar, no discurso proferido nas celebrações de Tiradentes pelo mandatário da nação, o passado foi apresentado de tal forma que justificasse a *revolução* do tempo presente, aproximando, inclusive, os anseios dos inconfidentes aos intentos militares, logo “não se estranha que nestas retrogradações não seja o comemorado e o seu tempo o que se pretende apreender com objectividade; o que nelas se acaba por projectar são as ideias que o presente a si próprio procura impor como ideal a realizar” (CATROGA, 1996, p.229). Os ideais militares passavam, então, a mais do que revolucionários ou nacionalistas, ao nível de “heroicos” ao serem associados à mitologia do inconfidente.

Nos anos seguintes, o dia 21 de Abril continuou sendo comemorado, porém não há registro encontrado de fala pública dos presidentes da República alusivas ao mártir homenageado na memória nacional. Há um registro outro, além do discurso de 1964 proferido por Castello Branco, uma mensagem divulgada em rádio e televisão em 21 de abril de 1972.

Porém, tal mensagem em pleno governo Médici pertenceu a um contexto maior de comemorações, o Sesquicentenário da Independência, que discutiremos mais adiante neste mesmo capítulo.

#### As ordens do dia

Partiremos, então, para a análise de outros discursos emitidos pelas Forças Armadas nas comemorações do dia de Tiradentes. A autora Aline Fonseca de Carvalho apresenta na íntegra, em sua dissertação, dois textos de “ordens do dia” veiculados no 21 de Abril de 1964 e de 1968 (e alude, também, àquele de 1984, que tinha por conteúdo o corpo do texto-lei assinado em 1965 por Castello Branco elevando Tiradentes a Patrono Cívico da nação brasileira). As Ordens do Dia, segundo observação de Aline Fonseca, são veiculadas no jornal interno chamado “Noticiário do Exército”, de periodicidade não definida, distribuído para o Exército e para a Polícia Militar. Um documento para circulação interna e restrita. Uma publicação editada e veiculada por militares que era recebida nos quartéis. Constavam nos Noticiários do Exército “além das Ordens Oficiais [...] textos sobre quaisquer datas cívicas, listas sobre exonerações de oficiais, transferências, promoções, enfim, informações sobre o cotidiano das Forças Armadas” (FONSECA, 2006, p.38). Tais textos, anuncia a autora, por serem “produzidos pelo Exército e para o Exército” acabam por possibilitar a “apreensão de visões deles [militares] sobre o que foi a Inconfidência Mineira e o que ela representava naquele momento” (FONSECA, 2006, p.37).

Entre as Ordens do dia de 21 de abril, segundo a autora, “encontram-se: resumos da vida de Tiradentes, resumos da Inconfidência Mineira, a lei que tornava Tiradentes Patrono Cívico da Nação Brasileira, textos glorificando o Exército brasileiro e seus oficiais e ilustrações (FONSECA, 2006, p.39)<sup>15</sup>”. Sobre a Ordem do Dia que traz o texto-lei do Patronato, trataremos, mais adiante. Por hora, vejamos os textos veiculados em 1964 e 1968:

Ordem do dia do Exército sobre data de Tiradentes.

A data de hoje recorda o martírio e a glória do alferes Joaquim José da Silva Xavier.

Que se consagrou para a posteridade com o nome simbólico de Tiradentes.

A 21 de Abril de 1792, há, portanto 172 anos, foi enforcado nesta cidade pelo que a Justiça Real considerou crime: querer uma pátria, fundar uma nação.

Nesta hora de angústia quando quase dois séculos nos separam da tragédia de 1792 voltamos o pensamento para a figura do herói que vestia nossa farda e morreu em holocausto à liberdade dos brasileiros. Confrontemos os aspectos da sua causa e da sua luta com o presente para que se compreenda extensão dos perigos que nos

---

<sup>15</sup> Segundo a autora as imagens são quase sempre, ou em maioria, a de Tiradentes representado com suas fardas. Reforçando o que comentamos da intenção de exaltar o caráter militar do herói.

rondavam as portas e nos ameaçavam com a supressão da soberania.

Em 1792 matava-se um homem que alimentava a esperança de liberta-nos do jugo. Em 1964 o que se premeditava com planos monstruosos em início de execução era o esquarteramento da pátria, a guerra fratricida que terminaria no opróbio da subordinação do Brasil ao imperialismo soviético. Era o desaparecimento do Brasil no mapa do mundo civilizado e cristão em que vivera quatro séculos. Graças a Deus o grande crime não se consumou. Demonstramos estar possuídos de todo vigor para enfrentar a tentativa de aniquilamento. E a liberdade sonhada por Tiradentes, herói de nosso culto, encontrou nos soldados de Caxias sua fortaleza invulnerável. Mais uma vez a liberdade foi salva.

É preciso que daqui em diante o triunfo se desfigure ou se perca.

E que a lição destes dias de inquietação e de tormenta nos sirvam para que a paz penosamente reconquistada nos conduza a um futuro feliz, com um Brasil unido e operoso, sempre alerta porque o inimigo não está morto.

Gen. Ex. Arthur da Costa e Silva.

Ministro da Guerra. (FONSECA, 2006, p.45)

A ordem do dia do recém-vitorioso movimento militar foi emitida pelo Ministro da Guerra que ainda tinha sua pasta sediada no Rio de Janeiro. A ordem foi entregue em quartéis e chegou aos oficiais, como também foi, uma exceção para tal tipo de comunicação, veiculada em alguns jornais. No dia em que um marechal, empossado presidente, protagonizava a festa civil de Tiradentes, nos quartéis chegava uma comunicação do então Ministro da Guerra, Costa e Silva, líder do “golpe-revolução”, integrante do autodenominado “comando supremo da revolução de 1964”, e que viria a tornar-se, em 1967, o segundo presidente do ciclo militar de mandatários durante a ditadura, aquele que viria a assinar o ato mais duro de recrudescimento do Regime e de ataque à democracia, aos direitos civis, humanos e jurídicos, o Ato Institucional nº 5 (AI-5).

Na comunicação analisada por Aline Fonseca chama atenção o constante reforço da imagem militar do herói, “que vestia nossas fardas”, e os comparativos e as analogias entre o século XVIII e os acontecimentos no século XX, que também são recorrentes. Mais do que honrar o alferes, o discurso também busca balizar e legitimar os militares daquele tempo. Vemos a reatualização da “hora da angústia” qual fora em 1792 o martírio do herói, nos eventos daquele começo de 1964, quando se “premeditava com planos monstruosos” algo tão violento e bárbaro, ao Brasil, como a pena infligida ao herói. Apela-se então a um Brasil que já perdera seu herói-salvador, e que estaria, então ameaçado, de padecer sob sentença semelhante a de Tiradentes, pois poderia ter sua pátria “esquarterada”. Essa ameaça, esse complô descoberto contra o Brasil era alardeado para criar o clima de tensão. Girardet analisa o que chama de “sociologia da angústia”, como uma das mitologias comumente evocadas no discurso político, junto com a ameaça do estrangeiro e do plano secreto, o complô.

Um complô e uma ameaça, quando “descobertos” e denunciados, geram um

ambiente de angústia e incerteza, que se torna solo propício a ações, ditas, em resposta ou garantidoras, por meio de Estados e poderes estabelecidos, procurando assim concordância ou adesão política à luta contra a “ameaça” e, com isso, uma suspeição e desconfiança que, em alguma medida, acabam por naturalizar ações mais “enérgicas” ou violentas. Alardear uma crise, potencializada por uma ameaça iminente, fomenta no público a necessidade da solução e da salvação. A ameaça é claramente indicada com a acusação dos planos para a “subordinação do Brasil ao imperialismo soviético” e a conseguinte saída do Brasil do “mundo civilizado e cristão” tradição que o discurso naturaliza e ao qual filia o Brasil. Aqui evidenciamos o argumento utilizando-se do herói, para justificar os então recentes acontecimentos de 31 de março, um ato notoriamente de força que levava tanques às ruas, podendo ser escamoteado e minimizado por uma fala que faz uso de uma mitologia política, também estudada por Girardet (1987, p.43), que é o mito da “conspiração”, do “complô”. A imagem de um inimigo, a ameaça de um império das trevas, sempre à espreita, ou até mesmo de promoção de uma angústia, de um sentimento de insegurança causado por um inimigo estrangeiro, exógeno e desconhecido, que levasse o Brasil a sucumbir frente ao “imperialismo soviético”. Girardet comenta sobre os complôs que são integrados por:

homens da sombra,[...] escapam por definição às regras mais elementares na normalidade social. Constituem, no interior de toda comunidade consciente de sua coerência, um corpo exógeno obscuramente submetido às suas próprias leis, obedecendo apenas a seus próprios imperativos ou a seus próprios apetites. Surgidos de outra parte ou de parte alguma, os fanáticos da conspiração encarnam o Estrangeiro no sentido pleno do termo. (GIRARDET, 1987, p.43).

Atreladas às assertivas de Girardet, lembremos, também, que segundo Aline Fonseca “o maior símbolo do imaginário sustentador da ditadura são, sem sombra de dúvidas, as forças subversivas, ou em outras palavras, o anticomunismo”, mesmo que Tiradentes ajudasse na tentativa militar de justificar a instauração do Regime, ainda de mais-valia da memória e da imagem, pouco nítidas, do inimigo que espreita pois “embora a questão da carreira militar do alferes Silva Xavier fosse tema central dessas Ordens do Dia, o anticomunismo também se fez muito presente” (FONSECA, 2006, p.44). As ideias se consubstanciavam. A ameaça fora reatualizada, o sonho de Tiradentes corria perigo, e um novo sacrifício deveria ser operado por novos atores que assumissem a “missão” heroica pela qual o mártir devotara sua vida. O Tiradentes, de então, era ameaçado não pela coroa portuguesa no estrangeiro, mas sim pelo risco comunista. Como observamos os argumentos somam-se na busca por legitimidade para a narrativa e para dotar de sentido e heroísmo a manobra militar; o problema presente era a recente e latente quebra da institucionalidade,

fazia-se preciso, para os oficiais das Forças Armadas, não apenas alardear e atualizar o “risco” da ameaça ao Brasil, também se devia atrelar esse alerta contra os inimigos externos à figura do Herói, de um Herói já consolidado, uma memória de um sacrifício pela pátria contra a “ingerência externa”. Logo, a imagem do mito passa a ser operada como sinônimo de um conceito, pouco claro, de “liberdade” (muito mais dentro de uma ótica liberal do que social e popular), para dizer que “a liberdade sonhada por Tiradentes [...] encontrou nos soldados de Caxias sua fortaleza invulnerável”. A liberdade sonhada pelo alferes, apesar desse ter se levantado contra seus superiores militares, encontra, segundo o discurso, morada e acolhida nos “soldados de Caxias”. Tiradentes, protomártir da Independência, a despeito de sua conjura e conspiração, de sua sublevação militar, é acolhido pelo exército, que silencia, propositadamente, sob os pontos “polêmicos” e o apazigua de tal forma que passa a lhe ser possível coabitar na mesma cena, e em companhia, de outro herói nacional (esse, o maior dos heróis militares, segundo a historiografia das casernas) que era Duque de Caxias.

Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias, figura no panteão dos heróis nacionais como o Patrono do Exército Brasileiro. Militar conhecido por sua disciplina, rigor e lealdade em relação ao Império, já durante o século XIX Caxias era tido como um dos “grandes homens” da Pátria (ENDERS, 2014)<sup>16</sup>. Na edificação e evocação da “mitologia” do ilustre militar encontramos diversas vezes a alcunha do “Pacificador”, o detentor da espada invencível. Tal como observamos no caso do mito-Tiradentes, também o militar tem suas arestas “aparadas” no discurso produzido ainda no Império, e que figura como base da historiografia proposta pelas casernas. Pois encontramos aqui não apenas um dos militares mais proeminentes no desenrolar da Guerra da Tríplice Aliança, mas uma figura já conhecida e homenageada por sua ação na supressão das rebeliões que se insurgiram contra o poder imperial. As honras e glórias que lhe foram conferidas durante o reinado de Dom Pedro II, datam, em sua larga maioria, do período anterior ao conflito contra Solano Lopez. Sua proeminência se deve ao sufocamento dos eventos que compreendem o que conhecemos por “Revoltas Regenciais”; questões de ordem interna e de cunho político, que desafiavam o regime político exercido em nome do imperador. Alves de Lima e Silva lutou contra os levantes da Balaiada (1838-1841), das “Revoltas Liberais de 1842” e, também, contra a Revolução Farroupilha (1845-1855). Respectivamente, e em paralelo, opera-se sua ascensão

---

<sup>16</sup>A autora destaca que, durante o Império dos membros do IHGB distinguiam os “grandes homens” dos “heróis”, sendo o segundo título reservado às figuras dos imperadores, enquanto o primeiro designaria personagens da vida política, militar ou mesmo cultural do Império

nobiliárquica sendo sagrado Barão em 1841, Conde em 1845 e Marquês em 1852<sup>17</sup>.

Ocorre, então, que as adequações dos mitos se fazem necessárias também durante o período republicano. Era preciso apaziguar os mortos e suas narrativas, em detrimento dos interesses dos vivos. Nesse exercício, Caixas se tornou o “Pacificador”, pelas mesmas razões que, durante o Império, lhe foram conferidos os títulos de nobreza; a luta pela garantia e manutenção da unidade territorial da nação.

Segundo Enders (2014), a historiografia brasileira do século XIX, ao escolher seus “grandes homens”, encontrou-se frente a um problema com “o advento da nação no sentido moderno, tendo por base a soberania nacional [...] um “povo” brasileiro reduzido [até então] somente à plebe”. A autora aponta então uma enraizada tradição que se “sobrepunha a qualquer desejo de instituir algum contrato social. Entre a maioria dos autores brasileiros, a ideia de nação estava muito mais ligada a concepções geográficas do que a um conceito político”. É esse herói militar, nacionalista e defensor da pátria, que Carlyle definiria como “guerreiro”, que vemos evocado, em uma ação que desconsidera a questão política. Não é o “legislador”, o líder político, por diversas vezes presidente do Conselho de Ministros do Império que se deve comemorar e, menos ainda, o comandante que lutou as guerras “fratricidas” e venceu as insurreições populares. Armelle Enders sentencia que essa tradição, que tem suas bases no Império, mas que vemos reatualizada nas veiculações militares, “mostrou-se forte para sacralizar a soberania, não do povo, mas de um Estado sobre um enorme território” (ENDERS, 2014, p.173).

Observamos, então, que é justamente essa concepção, não apenas histográfica, como política, de viés conservador e nacionalista, que percebemos tão vigente na historiografia do Império, e notamos reproduzida e reverberada pelas escritas militaristas da história. Mesmo durante o período republicano, faz-se possível vislumbrar essa adaptação de “sentido” na construção da narrativa da História. Pois foi também em nome de uma garantia da ordem e da soberania do Estado sobre o território que as Forças Armadas, em março de 1964, se levantaram contra um presidente que fora eleito ao cargo de vice-presidente, e depois reconfirmado como chefe de governo e de Estado pelo plebiscito de 1963, no qual se fizera expressar a soberania popular. É nesse mesmo empreendimento, com ferramentas e esforços semelhantes, que constatamos a tentativa de apaziguamento que a imagem de Tiradentes também sofreu. Até mesmo ao ponto de tornar-se “difusa”, com contornos mal delineados, pois o alferes que frequentemente tem em sua narrativa a rebeldia e a insurreição, condenado

---

<sup>17</sup> A elevação ao ducado, tendo sido o único Duque sagrado por Dom Pedro II, foi conferida ao militar em 1869, no contexto da Guerra do Paraguai.

por insubordinação e traição, figura nesses discursos militares, não apenas como um herói nacional, mas também como uma personagem que convive, pacificamente, no mesmo panteão que Caxias, o notório supressor dos levantes contra o poder monárquico.

Constatamos que a “narrativa oficial”, produzida no Império e em suas instituições, encontra ressonância na história militar, na historiografia oriunda das casernas<sup>18</sup>. O empreendimento que visa silenciar e esconder partes centrais da narrativa do mito de Tiradentes, o faz em nome de sua possível harmonia com o herói militar maior que fora expoente máximo do Exército Imperial. Assim tanto Joaquim José como Alves de Lima e Silva são parte de uma mesma tradição reivindicada na Ordem do Dia.

Observamos, então, a evocação de diversos membros do panteão de heróis para dar legitimidade ao movimento que Costa e Silva encabeçara e que tinha seu novo “ungido”, o presidente-ditador recém conduzido ao cargo, ocupando-se das celebrações públicas do mesmo mito-Tiradentes e buscando, ele também, reforçar esses argumentos a fim de legitimar o movimento golpista que o conduziu ao posto. Porém, mais do que convencer sobre as necessidades que teriam justificado a ação tomada pelos generais, era preciso atualizar a urgência, em busca da construção de consensos, para buscar ganhar ainda mais adesão popular ao Regime que ali se iniciava. Para além de justificar o golpe, era preciso angariar seguidores ao regime nascente. Eis que então, no fim do discurso daqueles que alegavam ter vencido a ameaça que rondava o Brasil, renovam-se as tintas com que pintavam seus inimigos internos e externos, para assim justificar sua própria permanência em um poder usurpado. Costa e Silva finaliza sentenciando que o país deve permanecer unido e “sempre alerta porque o inimigo não está morto”. Vemos, nessa fala, que o remédio para debelar o complô, que, supostamente, se instalava, precisava ser administrado, por mais que fosse amargo. O álibi estava ao alcance e bem construído, abrindo caminho para os excessos, perseguições e crimes cometidos pela Ditadura, até porque, como bem sentencia Girardet:

Todo mundo sabe: do terror jacobino ao terror stalinista, a acusação de complô não cessou de ser utilizada pelo poder estabelecido para livrar-se de seus suspeitos ou de seus opositores, para legitimar os expurgos e as exclusões bem como para camuflar suas próprias falhas e seus próprios fracassos (GIRARDET, 1987, p.50).

---

<sup>18</sup>Repetidas vezes faremos referências aos escritos historiográficos produzidos pelos militares, ou sob sua influência. As principais obras que acessamos foram; EXÉRCITO BRASILEIRO. **A Revolução de 31 de Março**. 2º aniversário. Colaboração do Exército. Textos de Humberto Castello Branco, Arthur da Costa e Silva, José Américo de Almeida, Miguel Reale, Aurélio de Lyra Tavares..., Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1966. FROTA, Guilherme de Almeida. **500 anos de História do Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2000. PILLAR, Olyntho. **Os patronos das Forças Armadas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1981. RODRIGUES, José Honório. **Independência: revolução e contra-revolução**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2002.

A “guerra” estava deflagrada, a atmosfera do “nós” contra os “eles” instituída no discurso nacional e o movimento militar de matiz conservador, até então vitorioso, começava, já nas suas primeiras ações de governo, a cassar mandatos legitimamente conferidos por voto direto e democrático, a suspender direitos políticos e a extinguir partidos e agremiações políticas. Em nome da manutenção de um conceito abstrato de “liberdade”, direitos específicos, leis aprovadas e garantias estabelecidas, eram ceifados juntamente com diversas liberdades individuais. Naquele momento, o país entrava na política orientada pela “Doutrina de Segurança Nacional”, na qual a segurança da “pátria”, do “coletivo” e de certa “tradição” brasileira, imperavam e se sobressaíam frente às garantias individuais daqueles que, agora, figuravam no rol dos inimigos do Estado, de inimigos públicos:

Ordem do dia 21 de abril de 1968

As homenagens que o Exército presta, hoje, ao patrono Cívico da Nação, devem constituir ensejo para que o soldado brasileiro compreenda e sinta, na evocação do próprio exemplo de Tiradentes, os seus compromissos com a defesa da liberdade.

Foi essa grande bandeira que o protomártir da independência desfraldou e defendeu, até o limite do sacrifício da vida, e que o Exército Brasileiro, nascido das próprias lutas da independência, tem sabido sustentar. Através dos tempos, em todas as conquistas do espírito entranhadamente democrático da Nação brasileira ante quaisquer ameaças, internas ou externas.

Sob essa mesma inspiração que sempre o identificou com o povo, nosso Exército atuou nas lutas pela Abolição e pela República, na defesa das instituições democráticas, e manteve, como sempre manterá, sua intransigente oposição aos regimes de força e as ideologias totalitárias de todos os matizes.

Esses mesmos ideais conduziram os soldados brasileiros nos campos de batalha da Europa e, hoje, conduzem na luta contra os que tentam subverter, pela violência, as sagradas conquistas da democracia perturbando o trabalho construtivo do povo e a tranquilidade da família brasileira.

O grande e geral anseio da nação, de trabalhar, desenvolver-se e tornar-se forte, em regime de liberdade, responsável, é, também o dos soldados de Caxias, como cidadãos pertencentes, indistintamente, a todas as classes do país.

Nas fileiras do Exército, eles anualmente se renovam e se preparam para o dever precípuo de resguardar as instituições e a ordem, dentro da missão maior de manter o Brasil independente e livre, com que sonhou Tiradentes.

O culto que hoje presta o Exército Brasileiro ao Patrono Cívico da Nação. Pelo transcurso do 21 de abril, não está apenas nas cerimônias com que festejamos a data histórica do seu sacrifício pela pátria, senão nas atividades diárias em que todos os nossos quartéis preparam e adestram cidadãos, para a mesma e nobre tarefa de preservar seus destinos, a sua liberdade e a sua independência, na continuidade dos tempos e o respeito permanente aos que, a começar por Tiradentes, deram tudo de si, e até a própria vida, à sagrada causa do Brasil.

Essa é também, como sempre foi, a nossa relevante missão em todas as conjunturas, por mais que se transfigurem as situações, as formas de ameaça e os adversários, ostensivos ou disfarçados. Ela reclama a vigilância indormida e a progressiva adaptação do Exército à realidade da época dos fatos.

E é na fidelidade integral a essa missão, permanente e sagrada, que a nossa Instituição Militar comemora no dia de hoje, na reverência do seu culto cívico, a memória de Tiradentes, o Patrono Cívico da Nação.

Gen. Ex. Aurélio de Lyra Tavares.

Ministro do Exército. (FONSECA, 2006, p.50)<sup>19</sup>

Esse segundo texto, também uma Ordem do Dia, se distancia do primeiro em quatro anos. O movimento que se prometia, por alguns de seus integrantes, como uma intervenção “rápida e cirúrgica” na política nacional, perdurou e continuava de posse da presidência da República, já no segundo mandato de um chefe do executivo militar. O autor da primeira “Ordem do Dia” que analisamos, de 1964, assumira a presidência e dera continuidade à ditadura. Aqui temos um texto também emitido por um alto mandatário das Forças Armadas, o então ministro do Exército, Aurélio de Lyra Tavares. Cabe traçar um paralelo que, tal qual em 1964, Costa e Silva era membro do grupo que, havia pouco, desferira um golpe na República, em 1968, Lyra Tavares, na incumbência de ministro do Exército, protagonizaria, ele também, dali a algum tempo, mais um golpe operado pelo Regime, com a edição do AI-12, desestabilizando, pela segunda vez uma presidência civil, unvida pela constituição, com o impedimento de Pedro Aleixo<sup>20</sup>.

Como já comentado anteriormente, os textos das “Ordens do Dia” são produzidos, notadamente, como peças para circulação interna no grupo militar. Com seus apelos e constantes reafirmações apontando para um “compromisso com a defesa da liberdade”, liberdade essa que estaria ainda ameaçada pelo “complô” do inimigo-externo-comunista, o plano maligno, que ainda deveria ser temido mesmo com os quatro anos de vigência de um regime que se instaurara, supostamente para combater o comunismo. Se a “Ordem do Dia” de Costa e Silva visava legitimar a manobra militar do 31 de março, no texto escrito por Lyra Tavares, notamos a necessidade de justificar a continuidade do regime, com seu segundo presidente militar, não eleito, que, ao longo daqueles quatro anos, contara com poderes concentrados no Executivo, suprimira o Legislativo, e que continuava a desempenhar, com ares quase moderadores, um grande poder no comando da República. Os argumentos do golpe “cirúrgico” e de que as forças armadas estavam irmanadas com a sociedade civil já não se faziam mais palpáveis com o adiamento das eleições de 1966, com proibição da Frente

---

<sup>19</sup>Ordem do Dia 21 de abril. In: Noticiário do Exército. 21 de abril de 1968. In: FONSECA, Aline. **A conveniência de um legado adequado:** representações de Tiradentes e da Inconfidência Mineira durante a Ditadura Militar. Dissertação de mestrado, UFMG, Belo Horizonte, 2006.

<sup>20</sup>Desde 12 de setembro de 2011, a lei 12.486, assinada pela presidenta Dilma Rousseff expressa em seu artigo primeiro que: O cidadão Pedro Aleixo, Vice-Presidente da República impedido de exercer a Presidência em 1969 em desrespeito à Constituição Federal então em vigor, figurará na galeria dos que foram unvidos pela Nação Brasileira para a Suprema Magistratura, para todos os efeitos legais”. Desde então Pedro Aleixo figura no hall dos ex-Presidentes da República.

Ampla<sup>21</sup> e, ainda mais, com a ascensão de Costa e Silva à presidência. Era preciso, então, apesar dos quatro anos de Regime, justificar a continuidade dos militares à frente da presidência e o alijamento do poder das mãos da população civil. Tal argumentação pautava-se, principalmente nas re-evocações e reatualizações das razões que, em 1964, foram ditas como justificadoras do golpe. Como bem sabemos, mais importante do que a disputa real com o inimigo (pelo menos até aquele momento, em que a luta armada ainda não eclodira verdadeiramente no Brasil), é o discurso, a narrativa e as ameaças alardeadas que dão a dimensão do perigo, da sensação de insegurança, que permanece presente e sempre à espreita. Segundo Girardet, todos os atos de excesso de um governo passam a ser legitimados por serem “respostas às ameaças” e a utilização da força passa a justificar-se pelo caráter de exceção e de urgência da situação de iminente perigo. Depois de proferidos esses discursos e de perpetradas as violências que buscavam legitimar, já “pouco importa, no caso, a exata medida da realidade dessa ameaça” (GIRARDET, 1987, p.54). Pois não só a normalidade já foi rompida pela “angústia” e pela “ameaça”, como também, já assimilada a prevenção a um suposto perigo, discutem-se, dali para frente, as demais reações, mingando, desse modo, o necessário debate (que, claro, o Governo não permitiria que ocorresse) sobre as verdadeiras dimensões, ou não, dos perigos apontados.

Novamente as lutas e sonhos do alferes se atualizam nas intenções da instituição do Exército, não por acaso o texto enaltece Tiradentes como o protomártir da Independência, para colocar em paralelo o nascimento do próprio Exército Brasileiro e as lutas pela soberania. Ocorre aqui não só a aproximação dos ideais, como, ao reforçar que o Exército surgiu para lutar pela independência, o Exército passa a ser tratado, implicitamente, como um dos responsáveis pela garantia dessa independência, um poder, por assim dizer, regulatório, moderador. Não por acaso são os “soldados de Caxias” que garantem o sonho de Tiradentes, os heróis convivem em seu Olimpo e dão graças aos movimentos das casernas. Tiradentes, elevado pelos militares ao estatuto de “Patrono Cívico”, ao qual o próprio texto de Lyra Tavares faz alusão, passa a figurar então como o militar que é patrono cívico. Um elo entre civis e militares, que faz com que, outra vez, o alferes conviva nas mesmas linhas que o Duque de Caxias e seus soldados.

Esse poder era de tal modo legitimado e aplicável na visão militar, que para justificá-lo bastava reanimar e reavivar a figura do inimigo, das “ameaças internas e

---

<sup>21</sup>A Frente Ampla foi um movimento de políticos civis surgido em 1966 que se colocou contra o Regime instaurado pós-golpe de 1964. Agrupando políticos de espectros políticos distintos como Juscelino Kubitscheck, João Goulart e Carlos Lacerda.

externas”. Uma vez a pátria estando em perigo, nada seria mais natural que a suspensão da normalidade da vida institucional e a emergência do protagonismo de chefes militares imbuídos de reatualizar a heroica luta de Tiradentes. E tal ameaça justificava, em 1968, não apenas as manobras do ano de 1964, mas todo um sistema de governo que era mantido desde então: Ato Institucional por Ato Institucional, golpe a golpe. Lembremos que no mês de dezembro daquele mesmo ano, Costa e Silva baixaria o AI-5. Todos os planos e ações aparentavam possíveis, aos desejos dos militares que chefiavam o Executivo; julgassem necessário, surgiam métodos e emendas, atos e decretos que tornavam “legal”, em nome da Doutrina de Segurança Nacional, a execução dos planos, discursos e estratégias gerados pelas próprias Forças Armadas e suas unidades de ensino e formação.

Podemos notar evidências desse poder indiscriminado, quase absoluto, que o Regime dos militares se outorgou ao pensarmos em como, quase que com ironia, as críticas aos que representam o “perigo” à nação, parecem, aos nossos olhos (e fora do campo de sentido dos militares) aplicar-se inclusive ao próprio Regime. Sabemos, é claro, que tal divergência dificilmente seria operada naquela época, visto que estamos nos debruçando sobre um documento de circulação restrita e interna, que não se direciona diretamente ao público. Mas é exatamente por nos valermos desse tipo de discurso mais direto e, de alguma forma, “sincero”, que podemos apontar incoerências mais latentes, pois aqui os cuidados da fala pública não se faziam tão necessários.

Vemos que ao alegar que as Forças Armadas faziam oposição aos “regimes de força e às ideologias totalitárias de todos os matizes”, a afirmação busca, em sua tática discursiva, acirrar a disputa entre a formação de um coletivo positivo (nós: patriotas, legitimamente brasileiros) contra a ameaça (eles: o complô estrangeiro). Afirmar a necessidade de medidas duras e extremas para combater uma ideologia é uma prática demagógica que, inclusive, é presente, e corriqueira, hoje na política brasileira<sup>22</sup>.

Tanto no passado, como, infelizmente, nos dias atuais, as intolerâncias com os discursos divergentes são justificadas, exatamente, na acusação da intolerância do inimigo. Valores como o cristianismo, a “tradição”, a “pátria” e a “família” passam a ser assimilados como naturais face aos estranhos, e estrangeiros, conceitos de justiça social, revolução social e democracia popular que teriam sido gestados por pensadores e revoluções de fora.

A referência que o texto faz é a um conceito de liberdade de tal modo “liberal” e

---

<sup>22</sup> É crescente no Brasil o discurso político do “combate a ideologia”, em especial no governo que iniciou-se que, constantemente afirma lutar contra as alegadas “políticas ideológicas” e salvaguardar os “verdadeiros interesses do Brasil”, para legitimar discursos, leis e práticas de nítido perfil autoritário, religioso, em especial evangélico, moralista e preconceituoso.

difuso que ela, pacificamente coabita com o adestramento que, no léxico civil é preche de alguns outros significados e passível de diversas utilizações.

Essa liberdade-liberal é um conceito bem mais ligado a liberdades de escolha, de destino e de “liberdades individuais”, do que aquilo que as democracias liberais burguesas definem como parâmetro social. São liberdades jurídicas, garantias constitucionais que mais dizem respeito ao ordenamento social do que a um conceito de liberdade de expressão, de pensar e executar projetos progressistas, de foco social, de redução das desigualdades, por exemplo. Fala-se de uma liberdade liberal de tentar “ganhar a vida”, não a liberdade de poder gozar e desfrutar a vida. As liberdades que o Estado, e também as Forças Armadas, defendiam eram a liberdade para possuir propriedade privada, de construir um lar e constituir sua família. Fala-se em ser livre para trabalhar e pagar suas contas, seus impostos. Um conceito liberal burguês de democracia. Tanto é que, em nome de proteger essa “liberdade-liberal”, e abstrata, que naquele momento, justificavam-se, ou buscavam justificar, os ataques a diversas liberdades individuais, essas mesmas garantias não eram observadas se dissessem respeito a adversários do poder estabelecido.

A liberdade defendida pelo Regime se assemelha a uma cidadania militarizada, uma república tutelada e vigiada por um poder exercido pelos que portam as armas, não pelos paisanos e seus representantes democraticamente eleitos. A liberdade no discurso é limitada. Tanto é que, ao referir-se a essas liberdades, o general afirma as práticas de preparação e adestramento dos cidadãos para a tarefa de preservar sua liberdade e independência.

Por fim, questionemos o vocábulo “adestrar”. Como consta na gramática, trata-se de um verbo transitivo direto. Logo quem adestra, adestra algo ou alguém. O verbo demanda um sujeito ativo, enquanto aquele que é adestrado é objeto, passivo, dessa ação. Adestrar, no sentido de “treinar”, “preparar”, remete a uma ação feita por um sujeito que condiciona um outro ente. É um termo que se refere, por muitas vezes, ao treinamento de animais, ao próprio processo de domesticar um animal para que ele conviva, e obedeça, aos seus “superiores” dotados de maior razão. Um animal, por mais livre que seja em sua natureza, se adestrado, não é um ente que vive sua plena liberdade de movimentos. Ocorre, porém, que ainda assim, e é importante destacar, o animal, por não ser portador da razão, como o Homem, é capaz de mesmo em cativeiro, e domesticado, sentir-se livre. Eis, então, a visão da liberdade civil expressa no discurso militar. Um civil “adestrado” para lutar e reconhecer sua liberdade e sua independência é ensinado, treinado rigidamente a obedecer regras de um sistema de “estímulos e respostas”. Passa, então, a viver sem precisar ser realmente livre ou pensante,

mas sendo capaz de se contentar com a vida que lhe é destinada, com as dificuldades de todo dia, com as injustiças e com os direitos limitados, por mandos e desmandos do “mestre”. Até o conceito de liberdade passa a lhe ser uma ideia condicionada e limitada. A liberdade seria, então, para aceitar e adaptar-se, para, em algum sentido, se conformar e trabalhar e, ainda assim, acreditar que “a vida vale a pena mesmo que o pão seja caro e a liberdade pequena.”<sup>23</sup>

## **1.2 Marcos simbólicos: patronatos e toponímias e as representações cotidianas**

As Ordens do Dia são discursos bastante endógenos e preparados para uma ocasião específica. Tal qual as falas públicas, pertencem ao roteiro de uma celebração, um acontecimento que, por mais que ocorra todos os anos, se resume a um dia específico no calendário, uma data fixa.

Buscaremos, então, perceber algumas ressurgências da imagem de Tiradentes em outros campos, menos formais ou festivos, porém bastante enraizados e com grande capilaridade no cotidiano das pessoas. São eles os patronatos, toponímias, nomes e imagens em livros, produtos e objetos do cotidiano, que sedimentam, se não um discurso preciso sobre Tiradentes, pelo menos a repetição de seu nome e da imagem-base a ele atribuída. Podemos pensar, como ponto de partida, no próprio momento presente, para exemplificarmos a dimensão do simbólico posta no cotidiano prático das pessoas; das cinco moedas<sup>24</sup> que compõem a família de moedas metálicas do Real, junto com D. Pedro I, Deodoro da Fonseca, Barão do Rio Branco e a efígie da República, figura, no reverso da moeda de cinco centavos, uma imagem de Tiradentes de barbas e cabelos longos, acompanhado pelo triângulo da bandeira inconfidente e por uma pomba da paz. Dia a dia, em cada negociação e em cada troco, no bolso de diversos brasileiros, repousam os símbolos que aludem à independência, à República, às fronteiras nacionais e ao herói-Tiradentes e à Conjuração Mineira.

Passemos, então, a pensar os patronatos associados a Tiradentes. Eleger uma imagem, um personagem como patrono de uma instituição, é costurar uma forte ligação de uma imagem, e de sua narrativa, a uma instituição ou um cargo. Forma-se, então, uma relação intercambiável entre patrono e instituição. Tal qual vimos, por exemplo, nos discursos dos generais, o Exército, em suas palavras, é comumente referido como “as tropas de Caxias”. A

---

<sup>23</sup>Trecho do poema “dois e dois: quatro” de Ferreira Gullar, 1966. Cabe aqui lembrar que o poeta foi membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), participante desde a primeira hora dos Centros Populares de Cultura da UNE (CPC-UNE), foi, durante a Ditadura, um dos vários intelectuais exilados do país.

<sup>24</sup>Até 2005 seis moedas compunham a família do Real, porém em dezembro de 2005 a moeda de um centavo (que trazia como homenageado Pedro Álvares Cabral) deixou de ser fabricada pela Casa da Moeda.

instituição, como um todo, passa a ter por referencial ético, moral, disciplinar e histórico, a atuação militar de Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias<sup>25</sup>, o Patrono do Exército Brasileiro.

Tendo em mente essa lógica da eleição de um “padroeiro” para uma instituição, podemos pensar no primeiro patronato republicano atribuído a Tiradentes, no governo, não por acaso de um militar. O general Eurico Gaspar Dutra, em 1946, assinou um decreto-lei que institui o Dia das Polícias Cíveis e Militares em dia 21 de Abril para que, assim, as instituições fossem lembradas e comemoradas em conjunto e sintonia, com a memória do seu novo “protetor”. Por mais que tal patronato não pertença estritamente ao recorte que a presente pesquisa define como central, a Ditadura Civil Militar iniciada em 1964, faz-se interessante que pensemos, ainda que por um breve instante, nessa homenagem, pois, como veremos, ela oficializa e inicia um movimento que repetidamente ressurgiu nas evocações militares do Herói.

Como dissemos, há nas evocações militares, a insistência em reafirmar e consolidar os vínculos fortes entre Tiradentes e o militarismo. Reforça-se a figura do alferes, do herói fardado. Um militar que passaria a figurar como patrono não de uma das Forças Armadas, às quais de fato não pertenceu, mas da Polícia Militar, das forças da ordem, presentes em todos os estados da federação com o dever de figurar como força de segurança pública, exercendo não só um policiamento ostensivo, mas atuando como a força da preservação da Ordem Pública. Daí em diante, não apenas Tiradentes se torna patrono da polícia, como, por analogia, a polícia se torna herdeira e sucessora do heroísmo do mito mineiro. Logo, não apenas Tiradentes é homenageado, como as próprias polícias passam a também ser enaltecidas sob a luz do heroísmo do célebre alferes.

Assim, podemos observar, quando o presidente Dutra apela a um Tiradentes, em sua evocação, que é figura das forças de policiamento e manutenção da ordem. Tiradentes, que fora morto e declarado infame por desobedecer às ordens da Coroa Portuguesa e por ter se levantado contra seus oficiais superiores, torna-se, na “hagiografia” elencada pela historiografia militar, o herói-símbolo da cadeia de comando e do militarismo, como, mais que isso, a personagem que, em seu tempo, teria tornado-se notória por professar e pregar, aos quatro ventos, uma nova ordem (a construção de um novo país, um propagandista de novos tempos), passava, então, a partir de 1946, a ter sua imagem relacionada com a polícia

---

<sup>25</sup> Cabe aqui lembrar que, tal como já mencionado, na historiografia militar Duque de Caxias aparece sob o epíteto de “Pacificador”, por sua ação na manutenção da unidade territorial ao dar cabo dos movimentos separatistas das revoltas internas durante o período regencial. Há também, como vimos, a depender do recorte, análises que se referem ao marechal como “Duque de Ferro”.

garantidora da “ordem pública” e do *status quo*, que tinha, por função, conter manifestações e distúrbios urbanos por ordem do governo.

Como podemos observar Tiradentes não só aparece em fardas e com sua patente de alferes, como, agora, sua imagem é atrelada às forças conservadoras e repressivas do Estado, em nome da garantia não apenas da liberdade, mas da “ordem”. Bastante diferente das narrativas mais comumente compartilhadas pelos civis, pelas artes e pelos historiadores, que apelam ao “revoltoso”, ao “mártir” e ao “messias”, com tradicional alva de condenado e corda no pescoço, o Tiradentes homenageado pelo presidente Dutra, em um discurso outra vez um tanto endógeno, torna-se patrono e protetor dos próprios militares, dando assim respaldo às suas ações. Uma nova versão do mito é evocada, muito semelhante ao que, na iconografia, representa a pintura de Washt Rodrigues<sup>26</sup> (1940), na qual o herói é apresentado como homem sério, austero, disciplinado e, antes de tudo, fardado. Ocorre que no Museu Histórico Nacional, onde a obra se encontra, consta, ao lado do quadro, uma necessária legenda; “Alferes Joaquim José da Silva Xavier, o “Tiradentes”, pois desprovido de sua iconografia mais comumente evocada (como a forca e a alva), o “homem de rosto escanhado, trajando uniforme completo dos Dragões da Cavalaria, poderia ser tomado por um anônimo militar” (MILLIET, 2001, p.104).

Aproximando nosso olhar mais especificamente do período que propomos analisar, temos ainda um segundo patronato atribuído a Tiradentes, esse instituído já nos primeiros anos do Regime de exceção, quando em 1965, o presidente-ditador Castello Branco também rende tal homenagem ao alferes. Vejamos o texto do decreto-lei:

Joaquim José da Silva Xavier – Tiradentes  
– Patrono Cívico da Nação Brasileira.

Presidência da República.

Lei nº4 897 de 9 de dezembro de 1965.

Faço saber que o congresso decreta e eu sanciono a seguinte lei.

Art. 1º: Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, é declarado o patrono cívico da nação brasileira.

Art. 2º: As Forças Armadas, os estabelecimentos de ensino, as repartições públicas e de economia mista, as sociedades anônimas em que o poder público for acionista e as empresas concessionárias de serviços homenagearão, presentes os seus servidores na sede de seus serviços, a excelsa memória desse patrono, nela inaugurando, com festividades, no próximo dia 21 de abril, efeméride comemorativa de seu holocausto, a efígie do glorioso republicano.

---

<sup>26</sup> Obra essa encomendada em 1940 pelo então diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso. É interessante destacar essa evocação ao mito de Tiradentes por um personagem que, junto com Plínio Salgado, figura como um dos nomes mais associados à Ação Integralista Brasileira (AIB), movimento de extrema-direita, ultraconservador e nacionalista de inspiração nazi-fascistas.

Parágrafo único – As festividades de que trata este artigo serão programadas anualmente.

Art. 3º: Essa manifestação do povo e do Governo da República em homenagem ao patrono da Nação Brasileira visa evidenciar que a sentença condenatória de Joaquim José da Silva Xavier não é labéu que lhe infame a memória, pois é reconhecida e proclamada oficialmente pelos seus concidadãos, como o mais alto título de glorificação do nosso maior compatriota de todos os tempos.

Art. 4º: Essa lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, 9 de dezembro de 1965. 144º da independência e 77º da República.  
Humberto de Alencar Castelo Branco. (BRANCO, 1965, *online*)

Nessa pesquisa, reencontramo-nos com Castello Branco, um ano mais tarde, em outra evocação de Tiradentes. Passado um ano da autoproclamada “revolução”, o regime comandado pelas Forças Armadas, e personificado na presidência do marechal Castello Branco, não apenas havia cassado os direitos políticos de diversos opositores, como decretara, em 27 de outubro de 1965, o Ato Institucional nº 2 (AI-2) pelo qual não só adia as eleições de 1965 para 1966, como transformava o pleito em indireto, decretando a extinção do pluripartidarismo. O ato traía de vez o setor “civil” de apoiadores do Golpe de 1964 (forças políticas como a do governador da Guanabara, Carlos Lacerda, e o governador de Minas Gerais, saudado no ano anterior no discurso que já analisamos, Magalhães Pinto).

Com o AI-2, a cassação de direitos políticos e partidários e a instauração do bipartidarismo passaram a contar com aval “constitucional”, assim como o presidente da República passava a ter o poder discricionário de declarar estado de sítio por 180 dias, sem consulta do Congresso, inclusive podendo ser decretado, pelo chefe do executivo, o recesso ao Congresso Nacional.

Não causa estranheza constatar que na Eleição Presidencial de 1966, indireta, com diversas das grandes personalidades políticas inimigas do Regime cassadas, e o Congresso de tal modo subordinado e diminuto frente ao poder Executivo, a chapa proposta pelo partido de situação, a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) tenha sido a única a se apresentar<sup>27</sup> ao pleito fazendo com que o general Costa e Silva e seu vice, Pedro Aleixo vencessem o pleito com 100% dos votos válidos.

Voltemos, então, ao ato, tendo em mente que o mesmo foi assinado, não a 21 de abril de 1965, mas a 9 de dezembro do mesmo ano, menos de 2 meses depois da proclamação do AI-2, e pensemos, então, no título do que é legado a Tiradentes de “patrono cívico da

---

<sup>27</sup> O Movimento Democrático Nacional (MDB) recusou-se a lançar candidatos para esse pleito falso e muitos de seus parlamentares faltaram à sessão, dando assim um desfalque de mais de 30% do quórum de votantes e fazendo com que o general Costa e Silva ganhasse com a totalidade dos votos.

nação brasileira”. A última “promoção militar” recebida pelo alferes Tiradentes fora o patronato da Polícia, e em especial da Polícia Militar, como vimos. Agora as honras eram bem maiores, e não apenas os colegas em farda passariam a ter a tutela do herói alferes da tropa da cavalaria, mas toda a nação brasileira o teria como seu patrono cívico.

Por mais que a figura militarizada de Tiradentes, e seu posto de alferes, fosse um signo muito mais presente e comumente lembrado nos meios militares, com o Golpe que levou os oficiais saídos das casernas ao Palácio do Planalto, esse discurso vinha, paulatinamente, ganhando cores mais fortes e, muitas delas, podemos dizer, eram em tons camuflados em verde oliva, tal como agradava aos militares. Aline Fonseca comunga dessa mesma visão e chega a afirmar que a função da manutenção e da evocação do mito de Tiradentes buscava, na maioria das vezes “introduzir outra temática, como militarismo e princípios morais” (FONSECA, 2006, p.21).

Logo, já no segundo ano do Regime, Castello Branco busca legitimar não apenas a quartelada, a extensão de seu próprio governo e a proclamação do AI-2, mas almeja operar uma mudança no próprio conceito de civismo, de cidadania e de República. A partir daquele momento em que o general-ditador eleva um herói, cada vez mais militarizado, à condição de patrono cívico do povo Brasileiro, vemos a tentativa de consolidar uma narrativa que associava os militares e os símbolos das Forças Armadas a Tiradentes, e, nesse segundo momento, Tiradentes ao segmento “civil do povo brasileiro”, como seu patrono. A República e a democracia brasileira seriam guiadas e regidas por um poder regulatório, ou desregulatório, que se outorga não apenas o papel de criador da República, com o 15 de novembro, como um papel de guardião máximo, pautado na manutenção de uma certa ordem por meio da força das armas.

Uma “estadania”, uma cidadania vigiada, tutelada e militarizada passa a ser a noção de participação popular permitida, e ensinada, no Brasil da Doutrina de Segurança Nacional. Operando no campo do simbólico, o Regime busca legitimar sua imagem de tutor e guardião da “frágil” República brasileira ameaçada, podando as liberdades básicas e cerceando a participação e a representação popular nos cargos do Estado, mesmo que democráticas, em nome de protegê-la de si mesmo e de abstratas ameaças que poderiam ferir noções nebulosas da “tradição brasileira” e do “nacionalismo” que o poder militar julga por basilar e buscava, até às últimas consequências, salvaguardar. Alçar Tiradentes ao patronato cívico do povo brasileiro era um meio de consolidar a ideia de que o civismo brasileiro tinha por “padroeiros” entes saídos das fileiras militares.

Ainda pensando nos patronatos, porém agora partindo para um campo mais informal, pois não são patronatos oficiais estabelecidos pelo Estado, podemos ver ainda alguns casos nos quais Tiradentes se tornou estandarte de grupos ou agremiações políticas.

Achamos uma primeira referência, de matriz ainda militar, já em 1964, quando vemos uma espécie de patronato, ao lembrarmos que se proclamaram como “Novos Inconfidentes” (STARLING, 1986), os integrantes do grupo de militares que começou, no início daquele ano, a arquitetar aquilo que resultaria no próprio Golpe de 1964. Com o objetivo de “garantir o funcionamento das instituições” contra o “complô” do perigo iminente, os militares que almejavam a tomada do poder, não confiando nem no processo democrático nem nas instituições que afirmavam salvaguardar, diziam agir, não passando por cima das decisões do povo, mas fazendo o que era melhor, para a nação, apesar dela. E, tudo isso, sob as aparentes bênçãos dos antigos inconfidentes.

Vemos, novamente, a anulação da consciência política e da capacidade da própria população de exercer seu papel na construção da Nação, face aos pensamentos dos verdadeiros donos e senhores do poder, que comandavam a República. Ali, outra vez, vemos um Tiradentes evocado para servir aos ideais conservadores que, a despeito das decisões do povo, tomam medidas em nome de conceitos abstratos de unidade como “a pátria”, a “tradição” ou o que seja. O importante, naquele momento, era que “novos inconfidentes” surgiam para livrar o Brasil de um caminho desastroso e levá-lo a ser o que sonhavam os inconfidentes:

Obviamente, quando se tentou estabelecer comparação entre os acontecimentos de 1789 e 1964, o grupo que se colocou na posição antes ocupada pelos inconfidentes foram os militares. Fazer a aproximação destes militares com os que passaram à memória popular como precursores da luta pela liberdade, ajudava a mascarar as características opressoras do regime militar (FONSECA, 2006, p.22)

Por mais que toda essa figura militaresca do alferes tenha sido lapidada, como comentamos na introdução dessa pesquisa, veremos, nos capítulos 2 e 3, diversas alusões e evocações da imagem de Tiradentes que contrastam, com maior ou menor grau, com essa imagem fardada do herói. Aproveitaremos então, esse trecho de análise da toponímia, para pensarmos algumas outras evocações do mito de Tiradentes postas no cotidiano e, com isso, observarmos essas tentativas de militarização e “retificação” do mito.

Ao adentrarmos nas análises das evocações por meio da toponímia encontramos frente a uma marca pública, uma monumentalização e sedimentação de uma memória que se dá por meio da cartografia e da nomeação de logradouros públicos. Segundo Enders:

“Enquanto dom Pedro II buscava na toponímia os títulos de nobreza por ele conferidos, sob a República adotou-se prática inversa: as autoridades federais ou regionais homenageavam os homens ilustres batizando com seus nomes os lugares.” (ENDERS, 2014, p.282). Ao catalogarmos algumas referências na toponímia que aludem a Tiradentes, lembramos, num primeiro momento, do Presídio Tiradentes, em São Paulo, para onde presos políticos perseguidos pelo Regime Militar foram levados. O presídio já figurara antes como cadeia política na história nacional<sup>28</sup>, porém durante a Ditadura Civil Militar, diversos presos foram para lá encaminhados para serem submetidos a interrogatórios e violentas torturas. No complexo prisional, o Estado perpetrava violentas ações criminosas no escopo específico da Operação Bandeirantes (OBAN) na qual foram aprisionados e mutilados, nesse lugar, diversos presos políticos (entre eles, Frei Tito)<sup>29</sup>. Há mesmo um livro publicado com memórias e relatos das vítimas que lá foram encarceradas, uma empreitada de registro e memória que busca narrar os horrores acontecidos no Presídio Tiradentes<sup>30</sup>. Vemos, então, que a imagem do herói que foi perseguido, preso, torturado, condenado e executado, encontra elasticidade o suficiente para nomear, oficialmente, um presídio onde tantos outros heróis do povo brasileiro, lutaram e tomaram pela democracia. A reatualização aqui, de fato, operada com certa justiça histórica é que outra vez, tal qual no século XVIII, o Estado, não mais o português, mas o brasileiro, praticou diversas ações de força ilegais e imorais contra seus presos políticos. Tal qual Tiradentes sofreu, à sua época, o peso da injustiça e da violência do Estado, sofreram os inimigos da Ditadura nos porões e celas do presídio Tiradentes.

Partindo para o campo das oposições mais radicalmente contrárias ao Regime, podemos pensar nos grupos do Movimento Revolucionário 21 de Abril (MR-21) e o Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT) que integraram os focos de guerrilhas urbanas da luta armada contra o regime. Trabalhadores politizados e jovens de esquerda que, em resposta ao cerceamento de liberdades e de direitos, encontravam na evocação de Tiradentes como seu patrono a figura de um herói revolucionário, um mártir que morreu pelas suas ideias, que não delatou os demais.<sup>31</sup> Tiradentes ressurgia aqui como um exemplo moral de lutador, um verdadeiro guerrilheiro que, contra todas as possibilidades, combateu pela justiça

---

<sup>28</sup> Já desde a ditadura de Getúlio Vargas, o Presídio Tiradentes era claustro para os inimigos políticos do governo.

<sup>29</sup> Frei Tito de Alencar que, no campo dos patronatos (políticos, acadêmicos e sentimentais) nomeia o Centro Acadêmico dos alunos do Curso de História da UFC.

<sup>30</sup> O livro em questão trata-se de: Alípio Freire, Izaías Almada, J.A de Granville Ponc (orgs). **Tiradentes: um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo, Scipione, 1997.

<sup>31</sup> Sobre Tiradentes como um personagem que morreu por uma causa, sem entregar os demais correligionários e tendo assumido para si a culpa, trataremos no capítulo 2, ao pensarmos como diversos grupos de esquerda representaram a imagem do herói.

social e pela liberdade.

É interessante ressaltar que, mesmo na luta armada contra o governo, os grupos conservavam suas divergências internas. E mesmo organizações distintas como o MRT e o MR21, se ligavam ao imaginário do herói. Como afirma Aline Fonseca, mesmo que os grupos não comungassem dos “mesmos ideais, já que partiam de orientações políticas diferentes, compartilhavam apenas da oposição ao governo” (FONSECA, 2006, p.31), e além disso, acrescento, compartilhavam, também da referência ao mesmo signo, ainda que buscando significantes um tanto distintos.

Havia, então, um Tiradentes nada próximo ao sóbrio homem fardado, reivindicado pelas oposições mais hostis ao regime, pois, visto que o símbolo do herói, a tradição, já se encontra enraizada e disseminada no imaginário nacional, levando em conta que o próprio Governo buscava exaltar a imagem do herói, e beneficiando-se da pluralidade de narrativas desse mito de diversas faces e que comporta várias versões, as esquerdas buscaram então disputar o mito e fazer do herói das fardas um subversivo que se avizinhava das lutas dos jovens que desafiavam a Ditadura, como melhor veremos nos capítulos seguintes.

Por fim, podemos lembrar também, uma série de representações comuns e cotidianas, que ajudavam, justamente, nesse trabalho da “consolidação” da imagem do herói pela repetição constante, tal como comentamos, por exemplo, ao falar da moeda de cinco centavos de Real. Mesmo hoje, o nome de Tiradentes figura em diversos lugares, pelas mais diversas associações. Em discursos que, mesmo que políticos e ideológicos, não trazem a disputa da narrativa do mito como uma centralidade, e que acabam, de algum modo, por reforçar uma imagem mais “geral” e “pasteurizada” do herói. Um cursinho preparatório para concursos públicos na área de segurança dos mais conhecidos de Fortaleza chama-se Tiradentes. Também em Fortaleza, temos o clube de futebol oriundo dos profissionais da polícia militar, a “Associação Esportiva Tiradentes”. São marcações como essa que, mesmo partindo do campo dos militares, por vezes, fazem-se presentes na vida de diversas pessoas, atrelando ao signo maior do Herói uma série de outros significados, como a educação ou o esporte, nos exemplos acima citados. Ou apenas a referência que reverbera a narrativa do maior herói do panteão nacional.

Na esfera do político, vemos referências a Tiradentes em alguns prédios públicos importantes, como é o caso da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ) e a sede do Governo de Minas Gerais, na cidade administrativa de Belo Horizonte, no Palácio

Tiradentes.

O ideal republicano, por excelência, é evocado ao adotarem o nome do herói mineiro em prédios que mantêm relações com pontos importantes no martírio do inconfidente. A sede do poder local do estado de Minas Gerais, capitania na qual viveu, trabalhou e conspirou Tiradentes, e de onde partiram as ordens de prisão aos conjurados, e, no atual Palácio Tiradentes, o local onde antes estava sediada a antiga Cadeia Velha, cárcere carioca do alferes, onde passou anos preso e de onde partiu para a forca.

No caso específico da edificação carioca, a mesma imagem e prédio já percorreram diversos caminhos: da Cadeia Velha que abrigou o alferes pouco restou quando foi adaptada para servir de casa de criadagem com a transferência da Família Real em 1808, sendo então voltada aos serviços da linhagem real que condenara o alferes. Após a Independência, figurou como Assembleia Constituinte e o prédio que abrigou a Câmara. A estrutura atual, de 1922, foi batizada Palácio Tiradentes e, em 1937, numa outra Ditadura, com o fechamento do Congresso, o prédio passou a sediar o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) fazendo com que as polícias, os autoritarismos e os governos ditatoriais por outra vez se utilizassem da imagem do herói. O edifício abrigou a Câmara dos Deputados de 1946 até a mudança da capital federal para Brasília. O Palácio é profundamente ligado não só à vida e à política carioca, como à grande parte da História republicana do Brasil, até o estabelecimento de Brasília como nova sede da capital nacional<sup>32</sup>, mesmo após a mudança da capital federal, continuou com grande importância na vida política carioca e é, sem dúvidas, umas das provas do quanto oscilou não só a vida política brasileira, mas como, a depender do momento, Tiradentes foi mais ou menos evocado, e posto em convivência, com movimentos de liberdade e censura, república e ditaduras.

Foi ainda no campo da toponímia que ocorreu, pela vez primeira, uma disputa entre memórias de heróis nacionais envolvendo Tiradentes. Nesse caso, o enfrentamento foi entre o mártir da Conjuração Mineira e o neto da rainha que o sentenciara ao cadafalso, Dom Pedro I. Ainda em 1860 a homenagem edificada pelo Império governado pelo herdeiro do primeiro imperador suscitou polêmica. As ordens de erguer uma estátua equestre do antigo mandatário na antiga Praça do Rossio, transformada em Praça da Constituição, em alusão à Carta outorgada em 1824, levantou grupos republicanos a consideraram “a escolha da praça da Constituição, onde supostamente supliciam Tiradentes, [...] provocação sacrílega” (ENDERS, 2014, p.221). O embate tomou proporção tal que “Teófilo Otoni, liberal mineiro

---

<sup>32</sup> Lembrando, ainda, que Brasília foi inaugurada a 21 de abril de 1960.

líder da revolta de 1842, chamou a estátua de mentira de bronze” (CARVALHO, 1990, p.60). O desfecho dessa contenda deu-se com a mudança de nome do logradouro, no começo do regime republicano. Entre tentativas de retirada da estátua imperial, e de edificações de monumentos representando Tiradentes, por fim “D. Pedro I ficou onde estava, mas foi-lhe imposta a convivência cívica com o rival: sua praça passou a chamar-se praça Tiradentes” (CARVALHO, 1990, p.61).

Além dessas diversas evocações que mencionamos, muitas outras formas cristalizam Tiradentes, e reforçam seu papel nos imaginários populares. Não iremos aqui dar conta de todas, nem catalogá-las, porém é preciso que pensemos que de times de futebol a marca de fogos de artifício, de cursinhos escolares, passando pelas cédulas, moedas a selos, até os antigos cartões telefônicos, todo um repertório de representações do mito povoa o cotidiano nacional ao longo da vida republicana. Como bem afirma Aline Fonseca, ao comentar o trabalho de Thais Nívia, são “diversos [os] lugares onde a memória da Conjuração Mineira aparece, mostrando como ela foi reforçada por estar presente em pontos, às vezes banais, do cotidiano do cidadão comum, por exemplo, em bilhetes de loteria” (FONSECA, 2006, p.15).

### **1.3 O Sesquicentenário de 1972 – A Ditadura em Festa**

Dentre os 21 anos durante os quais se estendeu a Ditadura Civil-Militar brasileira, um momento bastante ímpar e singular foi quando, no ano de 1972, se celebrou nacionalmente o Sesquicentenário da Independência. Faz-se quase impossível estudar as comemorações, ou os usos do passado pelo Estado, durante os anos do Regime, sem deparar-se com uma grande gama de fontes que fazem referência ao Sesquicentenário de 1972.

No começo da década de 1970, o Brasil e o Regime Militar viviam um novo momento. Diferente do tom que vimos nas falas do ditador Castello Branco ou de seus ministros militares nos anos 1960, aqui a Ditadura não buscava mais legitimar o golpe que a iniciara em 1964, nem sua permanência no poder. O discurso agora é de vivas à *revolução de 1964* e de (auto-)celebração nacional. Tratava-se de um Brasil que fora Tricampeão Mundial de Futebol em 1970, em que o crescimento industrial era anunciado pelo governo como o “Milagre Econômico”, um Brasil que iniciava seus planos ousados, de obras faraônicas, de integração e infraestrutura nacional: o acordo binacional para a construção da maior usina hidrelétrica do mundo em Itaipu, a Transamazônica e a Ponte Rio-Niterói na baía da

Guanabara, são exemplos claros disso. Os lemas eram muitos e repetidos em muros, propagandas e autocolantes para automóveis: “Ninguém segura esse país”, “Pra Frente, Brasil” e o “Brasil: ame-o ou deixe-o”.

Como podemos notar, em especial com o slogan do “ame-o ou deixe-o”, todo esse sucesso, ou aparente sucesso, que uma mídia censurada e um governo autoritário veiculavam, consubstancia aquilo que Fico chama da “reinvenção do otimismo” (FICO, 1997). Pensarmos tais questões suscita importantes reflexões historiográficas, como bem aponta Janaína Martins Cordeiro, ao operarmos com conceitos de “coerção” e de “consentimento”. Os historiadores já se debruçam, há algum tempo, nos apoios civis e empresariais, de perfil conservadores, que aderiam, concordavam, ou até mesmo colaboravam, com o Regime. Setores industriais, agrários, religiosos e diversas oligarquias regionais não apenas apoiaram o Golpe de 1964, como eram base popular do Regime então iniciado. Não por acaso o epíteto de “civil-militar” para caracterizar tal período. É preciso, porém, buscar entender as ações empreendidas pelo Governo ditatorial na intenção da construção de consensos, na tentativa de angariar simpatias e adesões. O discurso de otimismo e de “voo de brigadeiro” dos jornais, somava-se aos silenciamentos, aos consentimentos (tácitos ou explícitos) até mesmo à coerção, o medo da repressão, o assunto velado, não dito: questionar o Estado podia render perseguições tal como as sofridas pelos “inimigos da ordem pública”; daí a facilidade com a obtenção do consentimento, com a assimilação dos discursos. Na mídia e nos meios de comunicação o Governo propagandeava e incentivava as menções às celebrações e ao clima de euforia e festa das comemorações públicas no Brasil do começo da década de 1970. Pois, visto que se viviam os tempos do “milagre”, mesmo as piores ações militares, que pouco eram veiculadas, poderiam passar como um “mal menor” frente às conquistas do Regime, a estabilidade, o desenvolvimento e a sensação de segurança.

Figura chave para compreendermos esse processo de celebração da ditadura é pensarmos a imagem do ditador-general Emílio Médici, o mais popular dentre os presidentes do Regime, o presidente dos olhos claros, dos jogos de futebol no Maracanã, da recepção da seleção campeã da Copa do Mundo no Palácio do Planalto. Nem mesmo o temível AI-5, que consubstanciava o Governo de Médici, pesava sob a figura e o governo do presidente-ditador uma vez que fora um decreto assinado pelo ditador anterior e integrado à Constituição de 1967 pela junta militar que outorgou a Carta Constitucional e indicou o general Médici para mandatário da nação.

Por maiores que fossem as ameaças, tão presentes nos discursos dos governantes

militares – como podemos observar no começo desse capítulo – elas seriam todas energicamente vencidas e a “ordem” garantida. A Doutrina de Segurança Nacional e o Milagre garantiam a estabilidade política e econômica. Podemos notar que a Ditadura, em consonância com o lema positivista do pavilhão nacional, veiculava que todo o “milagre” que ocorria, o “progresso”, era oriundo das conquistas da *revolução* que garantira a “ordem”. Porém, é também no Brasil da década de 1970, do governo Médici, que em nome dessa “ordem”; sistematicamente o Estado brasileiro prende e tortura os opositores políticos do Regime, extermina movimentos de guerrilha urbana para, em seguida, perseguir as guerrilhas rurais. Um regime que expunha cartazes de procurados “inimigos” nos aeroportos e rodoviárias. O Brasil da ditadura, aqui, já é o Estado que havia executado Marighela e Lamarca. E, ainda assim, é o país onde diversos setores da população compravam adesivos para carros e estampavam o consentimento à política de segurança ao veicular o discurso de “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

Um dos elementos utilizados pelo Governo Militar para a criação dessa “aceitação-consentimento” foram os festejos cívicos, comemorações nacionais, aquilo que Fernando Catroga trata por “Comemoracionismo”. Valorizavam-se os festejos cívicos, patrióticos e ufanistas que fizessem coro ao otimismo do “Brasil que vai pra frente”. Essas comemorações e discursos ensejam que “os indivíduos se sintam como sujeitos sociais e cívicos, isto é, como cidadãos coparticipantes de uma colectividade espiritual que os envolvia, apelava e mobilizava, chamada povo” (CATROGA, 2005, p.93). Logo, como podemos ver, é um sentimento de co-participação que é evocado. O Milagre, que é anunciado como uma conquista do governo Médici, passa a ser um mérito no qual cada brasileiro pode ter seu quinhão, pois o que as comemorações indicam é que, para isso, basta ser “sujeito social e cívico” integrado ao povo, e em alguma escala, à Pátria.

Porém, e aqui temos um dos pontos mais importantes dessa análise, não apenas no que diz respeito ao sesquicentenário, mas a todo o comemoracionismo, e mesmo às operações de representificação do passado e de seus usos políticos; o que mais chama a atenção em todos esses festejos não são seus resultados ou seus discursos explícitos, mas suas formas, suas falas e seus silêncios, suas intenções, mais ou menos explícitas, que, como sabemos, muito mais diziam respeito ao imperativo do presente do que ao rememorar o passado. Segundo Janaína Martins Cordeiro:

O retorno ao passado proposto pelos rituais cívicos em geral possui os pés profundamente fincados no presente. A exaltação patriótica, a reafirmação do pacto social, as **leituras do passado se fazem de determinada forma** e não de outra, e

adquirem sentido tendo em vista questões colocadas pelo tempo presente [grifo nosso] (CORDEIRO, 2015, p.61)

Como veremos, naqueles festejos de 1972, a Ditadura encontrava-se de tal modo “vencedora” por seus resultados econômicos, que o imperativo do tempo presente era apontado para construção de um futuro. A leitura do passado que é costurada na narrativa proposta nas celebrações quase mítica e misticamente apontavam o próprio governo Médici como culminância de um projeto nacional iniciado 150 anos antes pelo Imperador, e, mais que isso, os planos de Médici indicariam os caminhos do desenvolvimento nacional, da conquista do futuro com a superação das amarras do Brasil arcaico. Ou ainda, nas palavras de Janaína Cordeiro “o ato de *comemorar* possui em si mesmo tal pluralidade de tempos, implicando uma reconstrução do passado a partir do presente, bem como das expectativas que se vislumbram, naquele momento, para o futuro” (CORDEIRO, 2015, p.95).

Eis então o que o Sesquicentenário oferecia ao povo brasileiro; uma festa de proporção nacional, com cinco meses de duração, na qual uma historiografia nacional, apaziguada, militarizada, oferecia vultos e exemplos na história que deveriam nos inspirar para construção do Brasil do futuro. A lógica aqui empreendida é sintetizada por Catroga quando afirma que “as comemorações cívicas mobilizam, explicitamente, a memória, chamando-a a desempenhar a mesma função pedagógica que era atribuída a toda a literatura histórica. Daí que, também nelas, a morte (o passado) fosse utilizada pela vida (o presente e o futuro).” (CATROGA, 1996, p.107).

Para que possamos analisar “com que roupa”, de que modo e com que intenções, nosso personagem central, Tiradentes, foi convidado para essas celebrações, é preciso, primeiro, que tenhamos em mente a posição de destaque que lhe foi dada. Segundo Aline Fonseca a celebração ocorrida em 1972 destacou-se como “um dos anos em que as comemorações do dia de Tiradentes foi das mais luxuosas” (FONSECA, 2006, p.30).

As honras atribuídas a Tiradentes no festejo foram as do “Grande Ato Cívico Nacional”, o ponto de partida das celebrações daquele ano seria o 21 de abril, o dia do protomártir da República. O herói ali requisitado, porém, não era o herói republicano vencido pela Coroa Portuguesa, mas sim o herói nacional máximo, por excelência, o patrono do povo, visto que era preciso não antagonizar as inimizades entre os Bragança e o inconfidente, nem polarizar República e Império, nos festejos que comemoravam Médici ao lado do príncipe que proclamou a Independência fundando o Império do Brasil. Ocorre aqui uma manobra de esquecimentos históricos, ou, melhor dizendo, de silenciamentos, para possibilitar a convivência de heróis tão díspares no Olimpo do panteão nacional. Segundo Catroga as

“políticas de memória (com o seu conseqüente esquecimento) interessadas em socializar uma certa selecção do passado, inculcando-a como *memória histórica e nacional*” (CARVALHO, 1990, p.91) e, com essas seleções, processos de cortes são operados pois “todo o comemoracionismo assenta num trabalho acrítico de heroicização que silencia tudo o que pode ferir [a imagem do mito].” (CARVALHO, 1990, p.235). O trabalho “acrítico” e o “silêncio que podem ferir” são o que buscaremos compreender nessas evocações.

No caso específico, era preciso fazer conviver o traidor da coroa portuguesa com os descendentes do ramo dinástico. Joaquim José e a família de Bragança não podiam ser apresentados como personagens antagônicos e inimigos jurados. Tiradentes passa a ser então um herói nacional atrelado à independência, silenciando o fato de que o Império do Brasil, proclamado por Pedro I, frustra os sonhos dos Inconfidentes que almejavam a República no Brasil, ou mesmo que durante o Império, em especial no primeiro reinado, a sombra da infâmia continuava a eclipsar o herói.

Mais do que a divergência central quanto à forma de governo, entre a Monarquia ou a República, pesava ainda o fato de o herói da inconfidência ter sido exemplar e cruelmente punido em um ato que buscava espalhar uma pedagogia do horror pregada pela Coroa de Portugal, à época na pessoa de D. Maria I. Logo, o crime de lesa-majestade que foi imputado a Tiradentes, e que lhe fizera infame, era tido como um atentado contra a realeza. Os patronatos que já analisamos buscam retirar a infâmia e o peso da pena da condenação capital, ao considerarem justos ou mesmo nobres os atos de Tiradentes. Entre ousadia e traição, Tiradentes oscila de inimigo eterno da casa de Bragança a herói de uma nação que teve sua independência proclamada por Pedro de Orleans. O Brasil da ditadura, ao celebrar seus 150 anos de independência, dos quais apenas 83 são de República, consegue ajoelhar-se frente ao mesmo altar-cívico que cultua as figuras de Tiradentes e de Pedro I. Figuras essas que, mesmo nos tempos do Império, já apresentavam atritos e suscitavam acalorados debates. Segundo Enders “os personagens associados à Independência, Tiradentes, José Bonifácio e dom Pedro I, suscitaram polêmicas reveladoras das divergências existentes no Império.” Enquanto “José Bonifácio era disputado por ambos os lados”, Tiradentes “situava-se claramente no campo dos oponentes dos conservadores ou mesmo do regime [monárquico]” (ENDERS, 2014, p. 225).

Vemos, então, que o Tiradentes representificado pelas comemorações do Sesquicentenário é, eminente e contraditoriamente, conservador, a um ponto de silenciar sobre aspectos importantes da sua própria trajetória. Ali estava, de modo acrítico, o

silenciamento que intentava apaziguar os heróis que tantas vezes já foram confrontados. Fosse Tiradentes, fosse D. Pedro I, observamos o empenho em criar uma narrativa linear e pacífica em que se encaixavam e se autolegitimavam não apenas os governos militares, como o próprio Regime e suas ações e planos futuros. Tudo parte de uma grande e harmônica narrativa da história nacional. A mitologia de Tiradentes tem sua narrativa de tal modo remodelada e ressignificada que alguns traços tidos por definidores da narrativa acabam modificados. Na cultura popular, como veremos no Capítulo 2, um repente nordestino, ao traçar paralelo entre Tiradentes e Jesus, lembra, justamente, as inimizades de outrora ao comparar Jesus e Tiradentes: “Jesus enfrentou Herodes /o rei do poder profundo / Tiradentes enfrentou a avó de D. Pedro II”<sup>33</sup>.

É de conhecimento geral, apesar do equívoco quanto a proximidade do parentesco, que o “vilão” maior da narrativa de Tiradentes, até mesmo mais que Silvério dos Reis, é Dona Maria de Portugal, da mesma dinastia e reino ao qual pertenceram os dois imperadores do Brasil. Porém, mesmo óbvio podia ser silenciado. Mesmo que saltasse aos olhos de alguns, essa discrepância podia passar despercebida a uma maioria. Aqui a importância de pensarmos o poder das práticas das comemorações de Estado, dos discursos proferidos por regimes de força e seus poderes de reverberação. Em um ambiente de censura aos jornais, de busca de controle da educação, da fabricação de uma história nacional apaziguada, as noções de realidade passam a ser mais facilmente distorcidas ou modificadas. Fato é que a prática do comemoracionismo, como bem afirma Catroga, mais do que um momento de reflexão sobre um passado, possibilita um momento de celebração em um tempo presente. Os apagamentos e as filtragens na construção da narrativa são operados para domesticar mitos e apaziguar polarizações, permitindo assim o convívio de constelações antes antagônicas. Tais “distorções” tornam-se possíveis justamente pelo fato apontado por Catroga, ao analisar o caso português, quando constata que as comemorações, os festejos e os atos públicos se fazem eminentemente como momentos de festa e de união, não como espaços de reflexão ou de questionamentos. E as margens para tais ponderações se tornam ainda menores quando os comemoracionismos são organizados por estados ditatoriais ou não democráticos. O espaço para o debate de teses, escrutínios, pesquisas científicas ou reavaliações de procedimentos, da busca por novas compreensões ou sínteses quase que inexistente. Existem, claro, pequenas exceções, com lançamentos de livros e revistas, ou congressos científicos, via de regras restritos à própria comunidade acadêmica, a tônica mais

---

<sup>33</sup>Registrado por Cesanildo, no segundo capítulo analisaremos mais detalhadamente o repente “Jesus e Tiradentes”.

comum é a da louvação que a da criticidade. O comemoracionismo mais almeja pôr encômios que suscitar críticas, realizar celebrações que instigar exames. Tais festas, em última análise, são a celebração, a comemoração, do tempo presente e de seus agentes, que propunham uma rememoração em conjunto, o comemorar nacional, criando, para isso, uma narrativa por eles mesmos delineada como um grande enredo a ser seguido durante os festejos. Deparamo-nos, então, com o que Catroga denomina de “festa instituída” (CATROGA, 2005); uma celebração que emana não do povo e dos seus sentimentos de pertencimento ou da sua percepção da própria história, mas grandes paradas e atos públicos orquestrados e financiados pelo Estado e que, em última instância, buscam celebrar esse próprio Estado e seus governantes.

A auto celebração era tão grande que, se por um lado, chama atenção nessa pesquisa a aproximação das imagens de D. Pedro I e de Tiradentes, Janaína Martins já aponta para uma operação ainda mais esdrúxula forjada pelo regime: a aproximação das próprias imagens de D. Pedro I do general Médici, dos planos de liberdade-política do imperador que encontravam guarida nos resultados do “milagre” do ditador que garantiriam, então a liberdade-econômica. Das fardas de um às fardas do outro, Pedro e Médici figuraram na mesma moeda comemorativa dos festejos de 1972<sup>34</sup>. A operação de movimentos que visam “apaziguar” a história acaba por fazer conviver em harmonia todos os *vultos do passado* indistintamente. A comemoração tinha lugar para todos; para Duque de Caxias, no Dia do Soldado, que também integrou os festejos do Sesquicentenário, para a chegada das cinzas de D. Pedro I no dia 22 de Abril<sup>35</sup>, para Tiradentes, para D. Pedro I e, claro, principalmente para Médici. Cabe aqui que lembremos as palavras do bispo do Porto que, segundo Fernando Catroga, no final dos Oitocentos dizia “a propósito do ritualismo comemorativista [que] “as paixões, o interesse e o servilismo procuram muitas vezes exaltar os mortos para adular ou ferir os vivos”” (CATROGA, 1996, p.104). Aqui, os festejos menos diziam respeito aos 150 anos da Independência, à República ou às figuras de Tiradentes ou de Pedro I, era a Ditadura, na pessoa do general Médici, que era saudada e festejada, era o “futuro” anunciado, a “ordem e o progresso”. O Brasil do “ame-o ou deixe-o” que estava em festa.

Lembremos, então, dos discursos de 1964 e 1968, nos quais os militares que haviam recém-assumido o poder colocavam suas inspirações, patronatos e bandeiras sob o signo de Tiradentes. Se os militares podiam, segundo essa narrativa, encarnar tanto os ideais dos Inconfidentes, nos discursos analisados que datam dos anos 1960, como do proclamador

---

<sup>34</sup> Reprodução da moeda comemorativa do Sesquicentenário encontra-se nos Anexos dessa pesquisa.

<sup>35</sup> 22 de Abril que é tido, e comemorado, como a data de chegada de Pedro Álvares Cabral pela contagem do calendário gregoriano. No calendário juliano, vigente em 1500, a data seria 3 de maio.

da independência na figura do Imperador nas comemorações de 1972, as próprias imagens, a priori antagonônicas, de Tiradentes e de D. Pedro passavam a conviver<sup>36</sup>. Não porque o passado fora compreendido de outra forma devido novas fontes históricas, ou em virtude de viradas de concepções acadêmicas historiográficas quer sobre o Império quer sobre o movimento da Inconfidência. Porém, pelo uso político do passado operado por um Estado que restringe a livre expressão e o livre pensar, tais “distorções” e “apaziguamentos” acabam por encontrar campo fértil, ao, previamente, buscar atar as mãos dos que apontariam para as incongruências do discurso.

Tal polêmica, entre as imagens do alferes e do imperador, já foi ponto de debates acalorados em outros momentos da vida política brasileira, é bem verdade. No que diz respeito à toponímia da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, como observamos nos estudos empreendidos por José Murilo de Carvalho e Armelle Enders, as figuras do inconfidente e do monarca já haviam se atritado. Porém ainda assim é notável que em um mesmo festejo cívico, tantos movimentos da história nacional fossem de tal modo polidos ao ponto de quase anular suas gritantes divergências e arestas. O protomártir da República, o herói forjado pelos positivistas que ajudaram a solapar a instituição monárquica golpeando Pedro II, passava a abrir os festejos para as celebrações do 7 de setembro que, por mais que figure como o dia da Proclamação da Independência é, também, a inauguração do Império do Brasil na pessoa de Pedro I. Tudo isso, visando um ideal nacional de coesão e união, fosse por vias da imagem de Tiradentes ou do Imperador, dos inconfidentes ou dos monarquistas, passando pelos republicanos, o importante era a celebração do bom ano de 1972 pela Ditadura.

Para tal polêmica, porém, o mito de Tiradentes já estava preparado e poderia ser operado de modo bastante maleável. Pois como consta na obra de José Murilo de Carvalho, o mito é de tal modo polimorfo e maleável, no caso de Tiradentes, que até os monarquistas nele encontravam guarida.

O que apreendemos, então, não é apenas uma forma específica de como Tiradentes foi operacionalizado pelos militares e a historiografia oficial do Regime, mas uma outra forma de compreensão da história e do próprio processo histórico. Os cidadãos são treinados por militares para lutar por sua liberdade. O inimigo é uma constante que justifica a anulação da plena vontade popular. Ou, ainda mais, o povo pode ser inapto a decidir seu próprio futuro e deixar-se seduzir por promessas que levariam à desfragmentação da pátria.

---

<sup>36</sup> Contendas sobre as tentativas de celebrações mútuas de Tiradentes e de D. Pedro I não surgiram pela primeira vez nos festejos do sesquicentenário, caso já documentado foi o episódio do Largo do Rocio, no Rio de Janeiro onde os dois heróis nacionais coabitam em homenagens.

Em posse de todas essas informações, feitas cânones, essa “historiografia” busca, realmente, forjar uma narrativa que faça honras aos grandes vultos do passado, aos líderes políticos e militares que, pela ordem e pelo progresso, possam inspirar os cidadãos para os bons caminhos da Pátria.

Tal mecanismo é, sem dúvidas, dotado de certa eficiência, e vem sendo movimentado há bastante tempo. Tais operações são feitas por diversos governos, e isso vimos nos estudos de Fernando Catroga e de José Murilo de Carvalho; a religião civil e as ritualizações do passado. Porém, ainda levando em conta as Invenções das Tradições, propostas por Hobsbawm, notamos outras possibilidades para compreendermos as evocações do mito de Tiradentes.

Que o mito tivesse ressonância e penetração era uma preocupação comum dos que “inventavam as tradições”, segundo Hobsbawm, e Carvalho confirma todo o zelo com o qual os positivistas buscaram “reabilitar” a imagem de Tiradentes. Ocorre, porém, que dada a ambiguidade do próprio mito e dos eventos e personagens do passado, o que podemos inferir pela leitura dos estudos de Catroga, de Janaína Cordeiro e de Aline Fonseca é que, foi possível, sem abrir mão de toda a estrutura e narrativa do mito, utilizar-se do mesmo mito-símbolo buscando alterar sua imagem e suas forças, modificando assim suas engrenagens e suas potências, a depender das razões que levam à sua “representificação” e das operações daí decorrentes. Como veremos no Capítulo 2, é possível disputar a “diluição” do processo histórico dos “grandes vultos” para o “povo”, para coletivos, ou ainda, transfigurar a imagem dos heróis que povoam o panteão nacional, não as compreendendo mais como os “grandes homens do passado”, e suas formas apaziguadas e teológica e cronologicamente encadeadas, mas sim buscando povoar esse Olimpo republicano com figuras elevadas ao nível de heróis que tenham desafiado e subvertido a ordem em nome da justiça e das causas populares.

É preciso ter clareza para analisarmos essas disputas pois, por mais que busquemos compreender os contextos e os campos semânticos que circundam as falas dos militares e dos integrantes do Governo, devemos estar atentos às intenções que se fazem presentes nos discursos e nas ações governamentais. É imperioso que compreendamos que a “ordem” e a “paz social” que os militares almejavam, não só não eram, como nunca foram, a realidade nacional. As tradições e a paz ameaçadas pelas guerras “fratricidas” foram, como ainda são, as estruturas econômicas e sociais atrasadas, e um Estado liberal que sempre muito mais serviu aos próprios interesses e às elites que a um conceito amplo e republicano de povo ou de nação.

Tais incoerências, mesmo que apaziguadas, silenciadas ou amenizadas, continuam a existir e são chaves de leituras que se abrem ao historiador. Vemos, então, a importância da narrativa histórica e da disputa dessa narrativa. Pois, como chama atenção Aline Fonseca, não foi só o mito de Tiradentes que foi utilizado pela Ditadura:

Não se iniciou durante a ditadura o uso político dessa passagem da história colonial brasileira e nem, tampouco, lá se estancou. A escolha deste recorte temporal se deve primeiramente, ao fato de que a propaganda legitimadora dos militares desse período não se limitou a usar apenas um, mas lançou mão de todos os motes que estiveram a seu alcance, para tecer sua rede de justificativas, identificações e promover sua aceitação popular (FONSECA, 2006, p.18).

E em cada uma dessas evocações abre-se uma janela de possibilidades para pensar novas análises e novos questionamentos. Buscamos, então, entender como tais representificações foram operadas e nos perguntamos a quais interesses e objetivos elas almejam. Pois mesmo quando encontramos o silêncio ou a forja que quase distorce o mito em suas estruturas de base, ainda assim, tais evocações nos são significativas. E são justamente as distorções e os silenciamentos que, hoje, gritam ao historiador.

Pensemos, pois, para sairmos do campo das análises do Sesquicentenário e darmos prosseguimento ao Capítulo, como um silenciamento, ou um apaziguamento, por vezes nos pode ser revelador. Ao tentar assemelhar-se e espelhar-se nos grandes heróis nacionais, Médici comemorou as conquistas de seu governo, e da *revolução*, em um festejo que teve por símbolo maior a figura de D. Pedro I. A moeda oficial das comemorações apresentava, perfilados, as efígies do príncipe e do general, sob as datas de 1822 e 1972. A continuidade do “projeto nacional” estampava a peça comemorativa.

Porém, ao analisarmos a contrapelo essa fonte e esses discursos, se virarmos essa moeda para ver o verso, teremos, postos lado a lado, dois chefes políticos brasileiros de inegável matiz autoritário. Dois governantes que exerceram o poder sob a ordem de constituições outorgadas, dois mandatários que iniciaram uma nova era da história nacional (o Império e a *Revolução*), os dois buscando evitar a tomada do poder por outros grupos que não os seus. Nas comemorações dos 150 anos da Independência, as fardas, os autoritarismos, os desmandos e os personalismos estão tão em alta e são tão vigentes, que príncipe e general, imperador e ditador convivem harmonicamente, lado a lado, celebrando uma nação. Ocorre que ao comemorar D. Pedro I, a ditadura e Médici enaltecem a si mesmos, utilizando-se das figuras históricas (domesticadas e não questionadas) para organizar as liturgias e as celebrações cívicas. Como aponta Catroga é por essa razão que se operam as filtragens, os ocultamentos e o polimento das arestas das narrativas, pois a convivência de mitos,

antagônicos no passado, pouco diz respeito às necessidades do tempo presente que saudavam o Regime.

As festividades de 1972 pouco deram vivas à República ou à Democracia, ao povo ou à liberdade. Não só as celebrações não eram demandas ou memórias populares, mas até o intuito das festas era muito mais próximo de celebrações “instituídas” do que de surgimento popular. Os festejos muito mais são ensaiados e fomentados pelo Estado do que legítimas comemorações civis que tenham por origens memórias ou sentimentos de raízes no sentimento da população. Um evento como o Sesquicentenário, sem dúvida, muito mais almejava falar, divulgar uma narrativa, “adestrar” a população, e ser visto e ouvido, do que ser uma construção coletiva, popular, que escutasse e fosse organizada pela sociedade civil e acadêmica, que questionasse ou problematizasse as narrativas do passado. Como evidência, podemos citar Catroga, ao definir as festas “instituídas” pelo Estado e suas reais intenções:

toda a festa cívica (e não somente as comemorações) é uma evocação historicista porque, através do rito, reactualiza a história para vincar o caos e justificar a necessidade de se fundar um novo cosmo social. Portanto, a sua função última tinha a ver com uma funcionalidade próxima da religiosa: unificar e religar os indivíduos[...] E quando essa reprodução passou a ser gerida pelo poder político estabelecido, a comemoração transformou-se em cerimonial e em espetáculo (Jean Duvignaud, 1956), isto é, em representação gizada **mais para ser vista e ouvida do que para ser *participada***. [grifos nossos] (CATROGA, 1996, p.314).

#### **1.4 A fonografia: Compacto da Presidência da República e Discos Infantis.**

No último tópico desse primeiro capítulo, trataremos algumas fontes arroladas nessa pesquisa que também compõem o mosaico das evocações oficiais-militares de Tiradentes. Nesse momento, porém, elencaremos fontes fonográficas que já se aproximam, pela tipologia, das fontes “prioritárias” do Capítulo 2 dessa pesquisa. Buscaremos nos debruçar sobre as notas e os sons dos “clarins da banda militar”, para analisarmos, também, a “paisagem sonora” (CORBIN, 2000), que o governo, por meio das narrativas de viés lúdico, formava. Assim, tentaremos compreender como o mito de Tiradentes foi evocado. Tal qual a “representificação” de Tiradentes nos discursos e na toponímia não surgiram com a Ditadura Civil-Militar, representá-lo na canção, também já tinha sido uma operação levada a cabo durante a Ditadura do Estado Novo (1937-1945), como veremos.

Ao nos propormos a trabalhar com o universo da fonografia, mais especificamente dos registros fonográficos (que compreendem um campo mais amplo do que a música ou o cancionário), podemos elencar como fonte diversas modalidades de registros sonoros.

Ao buscarmos catalogar o maior número de discos de vinil que versassem sobre Tiradentes, encontramos, para além de várias das canções que compõem o repertório de fontes específicas do Capítulo 2 dessa pesquisa, registros de peças de teatro (analisadas no Capítulo 3), além de um compacto do gabinete da presidência da República e de discos infantis. É sobre esses dois últimos que trataremos no presente tópico.

#### **1.4.1. Compacto da Presidência**

Começamos, então, com um curioso compacto que elevamos ao patamar de fonte para essa pesquisa. Faz-se preciso explicar, ainda assim, os caminhos do pesquisador, que se tornam constitutivos dos trajetos da pesquisa. Uma vez que, para além da formação acadêmica em História, e da predileção pelo trato com o cancionário, o contexto dessa pesquisa também perpassa um constante empenho de colecionador, quase ao molde dos antigos acumuladores dos “antiquários”, muitos dos discos e das canções que povoam essas páginas foram manuseados e escutados por mim, mesmo antes do momento da pesquisa. No papel de autor-pesquisador, diversos discos já compunham a coleção, e tantos outros foram comprados, emprestados e encomendados para integrar a presente catalogação, alguns colecionadores-amigos foram frequentemente fonte de conversas e inspiração para as análises, e muitos sebos de discos, e seus respectivos proprietários, passaram a povoar ainda mais um cotidiano que, desde a graduação, e ao longo da pós-graduação, por diversas vezes compreendeu os caminhos que tracei entre o Centro de Humanidades no Benfica, próximo à *Botija*, no Bairro de Fátima, até a chegada na *Bolacha Preta* no Joaquim Távora<sup>37</sup>. Tal observação faz-se importante, pois explica como muitos dos discos chegaram às minhas mãos, mas, também, porque narra um pouco de um cenário, de diversas conversas e descobertas sobre artistas, canções, discos censurados e canções de protesto que também fizeram parte do processo dessa pesquisa.

Foi, então, justo nesse “locus” de pesquisador-colecionador de vinil, que me chamou atenção um disco em vinil compacto (10 polegadas) de selo branco, sobre o qual está inscrito “Gabinete da Presidência da República” do ano de 1983. Um disco produzido, prensado e distribuído não apenas por um órgão de governo, como uma secretaria ou um ministério, mas produto do próprio Gabinete da Presidência. Ainda mais surpresa foi constatar que o lado A desse compacto, que contém chamadas públicas para emissão em rádios, era

---

<sup>37</sup> Botija, Bolacha Preta, Discos Raros e O Augusto são sebos de música em Fortaleza, com amplos acervos de LPs de música brasileira.

composto por convites aos festejos do dia 21 de abril, em memória a Tiradentes. No lado B, conclamações cívicas que aludem ao 22 de abril de 1500, com a suposta data da chegada do elemento português à terra brasileira, sintomaticamente anunciada no compacto como a “descoberta do Brasil”.

Uma primeira questão importante, para compreendermos o disco-compacto é ter em mente o deslocamento que faz com que acessemos essa fonte. Ao buscarmos compreender sua função primeira, entendemos que tal compacto não foi prensado e distribuído para ser vendido nas lojas de discos daquela época ao público comum. Notamos que seu destinatário não era o mercado consumidor, mas a real intenção do Gabinete da Presidência da República, ao que tudo indica, era produzir um disco-compacto para ser entregue às emissoras de rádio que deveriam, durante suas programações, veicular as curtas chamadas cívicas distribuídas pelo Governo para assim atingir o público ouvinte cativo de forma não voluntária com a peça publicitária obrigatória na programação comum.

Logo, tal compacto, do modo como chegou a mim, não conta com capa nem ilustrações, ou mesmo textos de suporte<sup>38</sup>, sendo um objeto relativamente simples e utilitário, atingindo um público de incontáveis ouvintes, pela penetração do cotidiano das pessoas por meio das rádios do país. Vemos aqui, inegavelmente, o próprio esforço de construir-forjar uma cena e um cenário ufanista e laudatório, a promoção e o convite dos festejos, ou, como já mencionamos, o investimento em práticas de “comemoracionismo”. O Brasil da Ditadura era comemorado nos telejornais e nos rádios, nas notícias sobre economia, e nas festas pátrias, em paralelo, as comemorações tinham poucas críticas ou opositores, visto a imposição dos silêncios forçosos da censura, e das convivências, convivências e adesões de maior ou menor porte que a sociedade civil dedicava ao Regime. Os ideais da “revolução de 64”, 19 anos depois, em 1983, ano do compacto, eram constantemente reatualizados e comemorados durante os governos dos presidentes-ditadores, e, em especial, naquelas faixas do compacto que incentivavam o ato de comemorar “os 483 anos de descobrimento do Brasil” e o processo político-social que estaria construindo “um país onde cada um de nós, com esforço e trabalho, possa satisfazer suas aspirações”<sup>39</sup>. Nas faixas do lado B do referido compacto é repetido, em todas as conclamações o slogan: “Brasil, do descobrimento aos nossos dias, ordem e

---

<sup>38</sup> Diferente, por exemplo do compacto 10 polegadas lançado em razão as comemorações do Sesquicentenário, que continha em suas faixas canções, não textos convocatórios, e com isso tinha uma capa que envolvia o disco. [Foto dessa capa encontra-se nos Anexos dessa pesquisa].

<sup>39</sup> Faixa 1 do lado B, compacto do Gabinete da Presidência da República.

progresso”<sup>40</sup>. Continuidade, segurança, tradição, todos termos caros ao Regime.

Se pensarmos, especificamente, na figura de Tiradentes, a reatualização do mito pelos militares é uma constante, assim como é a reafirmação de ligações entre Tiradentes e o regime que se vivia naquele período; “o ideal de Tiradentes permanece vivo nas realizações e conquistas de todos os brasileiros que com esforço e trabalho procuram satisfazer suas aspirações”<sup>41</sup>. Ou, ainda, as próprias medidas do governo, que cerceava liberdades em nome da Doutrina de Segurança Nacional, encontravam, elas também, abrigo sob o signo do inconfidente; “os ideais de Tiradentes permanecem vivos no presente como no passado. [...] Um país com ordem e progresso. E todos vivendo em tranquilidade e segurança”<sup>42</sup>. Pois, fosse nos planos de governo dos militares, fosse no ufanismo pátrio estimulado, ou mesmo nas noções veiculadas de “tranquilidade e segurança”, o importante, naquele discurso, eram as afirmações de que o Brasil estava tomando, no governo da Ditadura, dita revolução, não apenas o caminho certo, mas aquele que fora iniciado na luta e nos sonhos do proto-herói, e gestado durante toda a história nacional. Tanto que o slogan que se repete, ao fim de cada faixa do lado A do compacto sentencia “Tiradentes, Liberdade, Independência, Ordem e Progresso”. Podemos observar um verdadeiro exercício de teleologia histórica operado pelo Governo na busca pela criação dessa sequencialidade e consonância entre as aspirações inconfidentes e as ações do estado ditatorial que almejava construir um novo futuro para o país.

Tal fonte se torna ainda mais interessante pois podemos evidenciar, nesse discurso, muito do que vimos comentando até então. O ufanismo, o “comemoracionismo”, a “representificação” e a história apaziguada criam uma “tradição” pacífica de 483 anos, da qual a ditadura seria apenas uma natural herdeira e sua presumível continuidade. Um civismo militarizado daquilo que Catroga denuncia como a imposição de “festas instituídas” (CATROGA, 2005), ensejadas pelos governos e instituições com o fito de incutir na população algo que deveria existir num movimento que mais tivesse origem em suas consciências do que em peças publicitárias. Aqui, não há margem ao contraditório, a outras versões ou comemorações paralelas. Aqui, o Brasil grande, o Brasil dos militares, sai à rua para comemorar a pátria grande. Tal qual ocorrera no Sesquicentenário, quando Tiradentes conviveu pacificamente com Pedro I, segundo propôs a historiografia oficial-militar, aqui, o

---

<sup>40</sup> O compacto apresenta 5 faixas em cada lado. Do lado A todas com o slogan “Tiradentes, Liberdade, Ordem e Progresso” e no lado B “Brasil, do descobrimento aos nossos dias, Ordem e Progresso”. As dez faixas constam nas transcrições das fontes, nos anexos da pesquisa.

<sup>41</sup> Faixa 1 do lado A, compacto produzido pelo Gabinete da Presidência.

<sup>42</sup> Faixa 2 do lado A, compacto produzido pelo Gabinete da Presidência.

pioneirismo português no empreendimento das empreitadas náuticas é elevado ao nível de feito heroico, e a “descoberta portuguesa” convive com os ideais de Tiradentes, pouco importando, outra vez, se a sentença do alferes deveu-se à condenação por crime de lesa-majestade, contra a mesma Coroa Portuguesa que comemora as expansões marítimas.

Voltemos, então, à questão constantemente repetida, da “representificação”. Como observamos, as arestas são de tal modo polidas, para garantir a convivência das figuras nesse caleidoscópio difuso do “panteão nacional”, que a própria figura-mito de Tiradentes acaba, em certa medida, desfigurada. Coroa e Inconfidentes mineiros, republicanos insurgentes e monarcas europeus, todos aparentam conviver nesse ambiente de forjada harmonia entre si e em consonância com os governos do período militar. Ocorre, porém, que essa coabitação não só não é pacífica, em sua realidade histórica, como é, no sentido historiográfico, fruto de interpretações flagrantemente equivocadas. Poderia gerar estranhezas, então, a constatação dos “erros” ou “desvios” historiográficos operados pela narrativa da “História Oficial”, veiculada pelos Governos Militares, não fosse nossa compreensão do ato de “representificar” e de suas atenções voltadas às demandas do tempo presente.

O uso político do passado faz-se, de tal modo, uma ferramenta argumentativa no discurso, que as razões para sua evocação têm os pés firmemente fincados no presente. Os interesses políticos do tempo-presente são, de tal modo imperativos, que o passado não é questionado para ser representado “tal qual como foi”, ou por motivações acadêmicas, mas “representificado”, para, assim, ser utilizado na construção de um discurso de harmonia e continuidade, buscando mobilizar os receptores desse discurso, visando angariar melhores níveis de penetração, aceitação ou consentimento na sociedade. Tal qual os anseios dos “descobridores” de 1500 encontravam ressonância na Ditadura, também assim ocorria com Pedro I e, por conseguinte, com Tiradentes. Uma vez que, como notamos, uma peça central do discurso do governo parte da “mitologia do complô” e do perigo do “inimigo externo”, o comunismo, o corte operado pelos militares é simples, quase infantil, em sua dicotomia clara; de um lado há o nacional, o legitimamente brasileiro, e do outro tudo que nos seja estranho ou externo, “não-natural”, que foge à ordem.

Logo, pouco importam os pormenores e as divergências internas das narrativas. E pouco ou nenhum espaço será dado para a divergência, a análise ou o exame crítico do passado. Mais do que se preocupar com a incompatibilidade entre os portugueses, sejam os descobridores, sejam Pedro I do Brasil (Pedro IV de Portugal) e a figura de Tiradentes, mais valia aos militares celebrá-los todos e se auto legitimar. Pois os “descobridores” inauguraram

o Brasil, Pedro afirmou sua independência política e Tiradentes morreu em nome de sua independência política e financeira e almejando um país que fosse uma República, segundo o que consta nessa narrativa rearranjada.

Dito assim, mal recortado e em uma costura um tanto quanto incomum, os 483 anos de História do Brasil eram explicados de uma forma de tal modo teleológica, na qual não apenas os conflitos eram reduzidos ou apagados, mas todos os personagens, todas suas histórias e suas escolhas levaram, inexoravelmente, ao governo dos militares pós-1964, que, em seus planos de desenvolvimento e nacionalismo, iria construir o “país do futuro” que fora gestado ao longo de quatro séculos. Os grandes homens do passado emprestavam respeitabilidade e, assim, conferiam legitimidade aos generais do período ditatorial. Ironicamente, esse país almejado, é de tal modo onírico e difuso que os sonhadores são múltiplos, e pouco importam, nessa realidade, se suas utopias eram díspares ou contraditórias, se lutavam sob os estandartes da Coroa Portuguesa ou contra eles. Se os clarins das bandas militares estavam afinados e sincrônicos, não deveria haver, então, na visão dos militares, espaço para alguém “desafi(n)ar o coro dos contentes”<sup>43</sup>.

#### **1.4.2. Discos Infantis e disco da trilha sonora**

Do universo de discos infantis encontrados, a maioria é de gravações de “contações de histórias” para as crianças<sup>44</sup>, com a exceção de um disco de “trilha sonora” com aportes para a realização de uma atividade lúdica sobre Tiradentes, todos os outros eram de caráter da narração da história para um grupo infantil. Debruçar-nos-emos primeiramente sobre os discos das “contações de história”.

Reproduzindo o ambiente familiar ou simulando brincadeiras e situações domésticas ou escolares, as histórias são contadas na mesma “fórmula” em que diversos compactos infantis de fábulas e contos também eram formatados; narrativas heroicas e personagens protagônicos, aventuras e tragédias.

O que chama atenção nesse tipo de fonte, em uma primeira observação, são os apelos educacionais às gerações mais novas, o caráter didático e escolar de “contar a história” por meio da apresentação de uma narrativa. Ocorre também, comumente, a “contação” dentro

<sup>43</sup> “Desafinar o coro dos contentes” é verso de Torquato Neto, musicalizado por Jards Macalé na canção “**Lats play that**”.

<sup>44</sup> Além dos discos infantis de contação de história, podemos elencar, também o LP “Tiradentes nosso herói” que continha, além do registro da trilha sonora de uma minissérie da Rede Globo, todo um material complementar voltado às atividades lúdicas com crianças.

da proposição do âmbito familiar, onde um parente mais velho é encarregado de apresentar Tiradentes. Aqui é chamada a figura do herói, e suas tonalidades de coragem e bravura, as dificuldades de sua epopeia e seu nobre sacrifício, serão ainda mais ressaltados, buscando consolidar no imaginário dos futuros brasileiros, o herói máximo da Pátria. Cabe, contudo, lembrar também que a utilização da imagem de Tiradentes, e sua consecutiva consolidação e lapidação, no imaginário infantil, por meios lúdicos com apelos ao ensino e à canção, não foram inauguradas, na história nacional, pela Ditadura Civil-Militar. Como aponta Contier (1998), já no governo de Getúlio Vargas, Tiradentes povoava e frequentava o ambiente escolar, em canções, por meio das classes de canto orfeônico (CONTIER, 1998), propostas por Villa-Lobos. Em seu estudo “Passarinhada do Brasil”, o autor comenta sobre as peças musicais ensinadas, e, ao analisarmos o manual de “Canto Orfeônico – Marchas, canções e cantos marciais para Educação Consciente da “Unidade de Movimento, 1º volume”, encontramos a canção que presta homenagem ao herói-Tiradentes. Já na ditadura do Estado Novo, Tiradentes surgia como um exemplo, um marco, no qual a juventude poderia se espelhar e se ufanar da nacionalidade. Logo, há de se observar a ressurgência quando, novamente, apresenta-se Tiradentes ao público infantil. Não por acaso em uma outra ditadura, dessa vez em colorações de herói militar, herói-íntegro, ligado à “ordem e progresso”, com suas dualidades apaziguadas. Não por acaso, claro, vemos que a evocação oficial pelo Estado foi operada em outra ditadura, não por acaso os apelos ao passado em razões de forjas, autoritárias, impostas e instituídas, não por identificações populares ou anseios dos brasileiros, mas por um aparelho discursivo que conta, de um lado, com a propaganda oficial e o monopólio dos currículos de ensino e, do outro, com os serviços de censura à mídia e às oposições e a vigilância-proibição dos discursos divergentes. Pensarmos sobre essas ressurgências de Tiradentes colocando, em paralelo, suas evocações em ditaduras distintas, nos possibilita compreender as fórmulas que se repetem nas representações desse “Tiradentes-conservador” e mantenedor da ordem, novamente, não por acaso, no livro de Villa-Lobos, outra vez um vizinho de convivência do insurgente alferes é o disciplinador Duque de Caxias.

Porém, voltando às contações de histórias e às atividades lúdicas infantis que datam de nosso recorte específico, podemos notar que, para a juventude do período do regime de exceção, a figura do herói não só era comum e corriqueiramente evocada e consolidada num “imaginário” quase que coletivo, de tão constante, que quando compartilhado, poderia passar a fomentar, como almejavam os que evocavam o herói, uma coesão, um sentido unido de nacionalismo. A figura do herói torna-se facilmente aderente e um ponto comum de

consonância. Faz-se visível o empreendimento da lapidação desse imaginário desde a infância, para que o mito seja, de fato, mitificado e possa, assim, ser incorporado ao inconsciente nacional. Porém, creio, essas versões apaziguadas, quando ainda mais superficiais, acabam por consolidar, se pensarmos pela analogia de José Murilo de Carvalho, o “totem cívico”, a forma-bruta do mito, porém sem lapidá-lo. Logo, por mais que a intenção maior e primeira fosse afirmar o herói Tiradentes apaziguado e consonante com a “ordem” (seja ela a ordem das ditaduras ou não), o esforço acaba consolidando uma imagem tão mais folclórica e mítica, que esse totem apresentado, acaba por continuar a ser um *janus*, não de duas, mas de múltiplas faces. Em suma, quando o discurso é voltado preferencialmente ao universo infantil, mais se trabalha na lapidação bruta do mito, do que nos seus pormenores. Mais se afirma o heroísmo da personagem<sup>45</sup>, do que se debate seu viés radical ou conservador. Busca-se, assim, preparar terreno fértil para as disputas ideológicas de narrativas, porém o embate ainda não se faz tão importante assim na primeira idade.

O que acabamos por apreender, então, de tais discos e narrativas são as operações de magnificar a trajetória e o mito do herói, o que acaba por levar a uma compreensão de história, e de processo histórico, produzido e protagonizado pelos grandes homens do passado (os vultos da história no presente<sup>46</sup>). Uma visão oficial e, em certa medida, elitista-positivista da história efetuada por aqueles que mudaram o curso dos acontecimentos. Um processo visto, dessa forma, como distante das potencialidades das pessoas comuns e reservado aos “grandes”.

### 1.4.3. Disco da trilha sonora

Pensemos agora o disco “Joaquim José da Silva Xavier-Tiradentes, nosso herói”, lançado com a trilha sonora do especial exibido pela Rede Globo em 1984 pelo selo Barclay. O disco é o registro da produção sonora do programa especial exibido pela emissora no dia anterior ao 21 de Abril daquele ano. Num ambiente político já permeado pela “reabertura”, vemos a adaptação do discurso da mídia que já começa a celebrar o fim do Regime, que outrora ela mesma apoiara.

---

<sup>45</sup> Heroísmo esse, como veremos no Capítulo 3, que raramente foi questionado, fazendo com que, de fato, na maioria das vezes, muito mais se debatesse sobre o caráter da narrativa do herói, do que do seu posto no panteão cívico.

<sup>46</sup> Sobre os “grandes homens”, “vultos do passado” e as diversas tipologias de heróis na narrativa vemos ENDERS, Armelle. **Os Vultos da Nação**. Fábrica de heróis e formação dos brasileiros. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014. Também bastante citada pela autora: CARLYLE, Thomas. **Os heróis**. Tradução portuguesa de Álvaro Ribeiro. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

Faz-se necessário, então, compreender a volatilidade do papel da mídia, e em especial da Rede Globo, em suas correlações de forças com a Ditadura. Ao mesmo tempo que Roberto Marinho, mandatário do Grupo Globo, apoiava o Regime, o grupo Globo, como todos os demais órgãos da imprensa se encontrava submetido aos órgãos de censura. Mesmo com a veiculação de notícias favoráveis ao governo, e com os silenciamentos sobre os desmandos autoritários, a emissora absorvera parte de uma “velha-guarda” intelectual das esquerdas. Moldando discursos, impondo autocensuras e editoriais internos, mas, ainda assim, servindo de espaço para nomes como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Geraldo Carneiro e até mesmo Mário Lago. Os interesses de mercado faziam com que, mesmo aderindo e apoiando o Regime, o Grupo Globo ainda assim produzisse conteúdo voltado a um público amplo, atendendo inclusive aos interesses dos telespectadores menos afinados com o governo. É então no período em que a “distensão” do Regime já permitia vislumbrar a volta ao regime democrático que a Rede Globo produz esse especial, com grande elenco, trilha sonora e participação dos cantores e intérpretes na montagem televisiva.

Dito isso, é preciso que vejamos que, para além do próprio especial, de caráter comemorativo e de um viés educativo-cívico, que narrava a saga do “herói”, contextualizando-o com o tempo presente e reafirmando os compromissos com a “pátria”, por meio de seus heróis, encontramos também o registro material no *long-play* de vinil contendo a coletânea de canções que compuseram a trilha sonora do programa.

Aqui é preciso que façamos uma distinção entre dois “produtos” bastante conexos, que são o especial televisivo e o disco em vinil. Por mais que ambos tragam a figura central do herói e apresentem uma narrativa para ele, o especial televisivo foi exibido às 21h20min do dia 20 de Abril de 1984<sup>47</sup>, em uma sexta-feira em que o calendário católico comemorava a feriado da Semana Santa<sup>48</sup>. Dito isso, podemos presumir que, apesar da audiência privilegiada da sexta-feira, ainda mais de um feriado, o público seria, em grande parcela, adulto, devido ao horário. Já no LP lançado pela Barclay, o público-alvo mescla tanto a faixa etária adulta, pelas canções, como o público infanto-juvenil, para o qual é apresentada a proposta de uma atividade de interação com o produto. A propositiva lúdica sugere a montagem de encenação teatral que interage com as faixas registradas no *long-play*, atividade

---

<sup>47</sup> Informações encontradas no projeto “Memória Globo”, disponível no site: <http://www.memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/infantojuvenis/tiradentes-nosso-heroi/formato.htm> (acesso: 11 de setembro de 2019)

<sup>48</sup> Mais uma vez vemos como a possibilidade de incidência do 21 de Abril com as comemorações cristãs da Páscoa aproximam as imagens de Tiradentes ao messias do cristianismo, ao lembrarem, em dias tão próximos, o enforcamento e a crucificação, pondo em paralelo os martírios. Vale ressaltar que o especial também aproxima as imagens, iconograficamente falando, do herói nacional e do mártir religioso.

essa apresentada e explicada no encarte que acompanhava o LP.

A arte da capa traz um desenho de Tiradentes em fardas de alferes, desenho esse assinado, junto com toda a produção gráfica do disco, por Elifas Andreato<sup>49</sup>. No trabalho gráfico geral do disco há um conteúdo interno anexo; além do encarte com as letras das canções, há também uma folha contendo a explicação de uma atividade proposta, o roteiro da peça e a explicação da atividade e, por fim, além desses materiais segue ainda uma máscara de Tiradentes para que as crianças, literalmente, encarnem o personagem. No verso dessa máscara, reforçando uma narrativa clássica da literatura infantil como o conto, a fábula e a aventura, constava um espaço em branco onde era indicado à criança “complete e recorte a máscara do traidor Joaquim Silvério dos Reis”, o antagonista do herói, o vilão máximo da narrativa.

Como podemos ver, os elementos base da narrativa infantil são reforçados pela dualidade bandido *versus* herói, porém fugindo à métrica tradicional de bem *versus* mal e se aproximando mais do modelo herói “rebelde” x traidor opressor. Tiradentes é apresentado como um herói contestador e antagoniza com a imagem de seu traidor. Logo, ainda que desafiando minimamente o Regime, vemos uma primeira aproximação do herói com a insubordinação, ainda que tal viés não seja central na produção.

O que podemos inferir, com a proposição cênica é que além da criação do coral infantil para acompanhar as canções, há a encenação, a encarnação dos personagens e a reprodução dos eventos históricos. Uma interpretação dos eventos do passado em um palco, onde o público infantil cantaria e desempenharia os papéis dos que “fizeram história”. Notamos aqui, mais do que apenas a reverência aos grandes homens, o estímulo para que as crianças compreendam a agência do indivíduo no processo histórico, o que se dá, de alguma maneira, pela própria diluição do papel do herói; constante no fato de vários “atores” utilizarem a máscara de Tiradentes ao mesmo tempo, diluindo o herói não em um ente histórico, mas em um coletivo.

Ocorre, porém, que devemos atentar a um perigo, no que diz respeito a trabalhar com um disco que é uma coletânea musical.

Por mais que o período e o clima do especial televisivo datem do ano de 1984, por mais que a ditadura ainda persistisse, o momento era da “reabertura” e da volta à democracia, a proposta narrativa do roteiro, que elenca as canções, acaba por criar um terceiro

---

<sup>49</sup> Elifas Andreato, artista plástico de grande renome no Brasil, responsável por diversas capas de discos icônicos e marcantes da música brasileira. Grandes capas de Chico Buarque, Paulinho da Viola, Clara Nunes, Martinho da Vila e tantos outros foram assinadas pelo multi-artista.[A foto da capa desse LP, desenhada por Andreato, encontra-se nos Anexos dessa pesquisa.]

lugar de análise. O “perigo da coletânea”, que pode pinçar canções de múltiplos artistas e de diversos períodos. Logo, o fio que conduz a narrativa e arregimenta as canções é de autoria muito mais dos roteiristas do especial do que dos letristas compositores. Com isso, vemos o civil e republicano como uma constante nas canções, como podemos observar em “Nosso herói” (GUEDES; MOURA e BRANT), “Coração civil” (FRANCO; NASCIMENTO e BRANT), “Coração de estudante” (NASCIMENTO; TISO), “Liberdade” (BOSCO e CACASO) e “Sonhos brasis” (GONZAGA JR). Os ensejos e as comemorações desmilitarizam a história e o herói ao jogar a própria agência para o público que é convidado para interagir e interpretar a história.

Porém é preciso não naturalizar, e manter-se atento, ao que estamos chamando de “perigo da coletânea”. Quando uma especial faz um “apanhado” de canções e a gravadora faz uma junção de canções já previamente existentes e gravadas, o produto final acaba não sendo um “disco fechado”, ou um discurso proposto por um artista ou um grupo coeso. Nenhum dos artistas ou dos grupos se reuniu para pensar aquele produto final. Logo, vemos canções que exaltam personagens diferentes e qualidades e características diferentes na inconfidência e mesmo no herói Tiradentes, uma vez que a materialidade do disco foi de autoria da emissora que veiculou o especial, não de um músico de carreira. Enquanto em “Liberdade”, João Bosco, em letra de Cacaso, faz uma ode à liberdade tão profunda e extrema que chegaria ao onírico, quase incompreensível no tempo presente (“só mesmo um louco pra sonhar assim. Sonhar viver em liberdade”), Gonzaguinha ressalta a fé na liberdade que trará a felicidade e realização a todos os brasileiros (esse coletivo representado na fragmentação no nome composto do alferes; “seu Joaquim, seu Zé da Silva e também seu Xavier, tragam o sol, o alimento, o sal”) que era um espelho do que se esperava para a “redemocratização” e, ainda, em “Nosso Herói”, canção-título, interpretada por Beto Guedes, de criação de Tavinho Moura e Fernando Brant, vemos a diluição do próprio heroísmo e da agência da história nos coletivos anônimos, da população comum, também operada pela fragmentação do nome do alferes (“João e Maria, Waldemar e Pedro, João e Tereza que é nossa das Dores. Joaquim, José, da Silva, Xavier. Meu povo é meu herói, ele é a força que a força não pode calar”). Essas canções, junto das demais que compõem o cancioneiro levantado para essa pesquisa, serão melhor abordadas no Capítulo 2.

Tal coletânea, porém, apesar de ter suas músicas como parte das canções que integram o próximo capítulo, ainda assim aparece nesse primeiro momento, no qual analisamos as evocações oficiais e mais próximas do Estado. Isso pois, mesmo que com

críticas, mesmo que com o espírito e os ideais da “redemocratização”, ainda assim temos uma fonte produzida por uma grande rede de televisão, que foi o especial, e, partindo dele, um disco voltado também ao público infantil, que apresentava por objetivo a consolidação de um herói que até diferia do modelo-militar que o regime exaltava, mas que ainda assim não desafiava abertamente a produção oficial, visto que mesmo as críticas importantes ao papel do herói e ao processo histórico, acabam diluídas em uma coletânea e uma atividade lúdica que, finalmente, mais prestam reverência a uma imagem do que a problematizam.

Deliberadamente, quando pensarmos essas canções no Capítulo 2, iremos nos munir de outros textos para análise; investigar a trajetória de João Bosco, suas canções que falam sobre o tema e sua discografia ou, por exemplo, as figuras de Beto Guedes, Milton Nascimento, Tavinho Moura e Fernando Brant que, para além de uma canção “pinçada” para uma coletânea, integraram um movimento de renovação crítica e contestação na canção e na produção cultural brasileira. Em suma; por mais que essas canções tenham força em seus discursos e posturas de oposição ao regime, aqui, nesse formato, elas aparecem de um modo bem menos contestatório, em um empreendimento que, por si só, já é uma grande reverência ao herói. A gênese do projeto é, bem mais do que nos lançamentos de discos de carreira, a busca por um produto comercial, que potencializaria os lucros e o sucesso do especial do dia de Tiradentes. A ruptura, real, com a narrativa oficial, como veremos, foi enfática e central nos discursos que se pretendiam contrários e opositores ao regime. Como observaremos a seguir, a canção, o teatro, e, bem dizer, boa parte da produção cultural brasileira, reivindicou o espaço de fala de produção de narrativas e propôs, ao seu método e com suas valorações e sentidos, uma nova dinâmica e novas perspectivas para a narrativa da história nacional e para o próprio mito de Tiradentes.

## 2. CAPÍTULO 2: “DEZ VIDAS DAR” - TIRADENTES NAS NOTAS DISSONANTES

“Eu, você, João  
Girando na vitrola sem parar.  
E o mundo dissonante que nós dois  
Tentamos inventar, tentamos inventar.”  
(CAETANO VELOSO, 1967)

“Ah, quem será o herói  
Dessa nossa história?  
Quem vai tecer o amanhã?”  
(MOURA & BRANT, 1984)

Após termos investigado os discursos, em certa medida, “uniformes” emitidos pelas Forças Armadas e os demais discursos oficiais, ou próximos aos oficiais, que tratavam Tiradentes, encontramos, ao analisar as fontes que dão subsídio a esse segundo capítulo, um verdadeiro mosaico, múltiplo, com diversas formas, cores e particularidades. Essa multiplicidade de fontes, emissores e discursos compõe um discurso plural, não “orquestrado”. Tal “polifonia” diz respeito não só à relação das fontes entre si, mas também das diversas narrativas enunciadas. Diferente do que observamos nas fontes oficiais, nas quais nos deparamos com os “clarins da banda militar”, aqui encontramos um verdadeiro “mundo dissonante” inventado por canções do repertório nacional. Como afirma a letra de Aldir Blanc e João Bosco, estamos face ao herói que ao enfrentar a sentença capital afirmou a importância de “dez vidas dar”<sup>50</sup>. São justamente essas múltiplas e plurais faces e narrativas de Tiradentes que passam a aparecer, em cada produção cultural que elevamos à categoria de documentação para essa pesquisa. Porém, ao catalogarmos e analisarmos esse cancionário sobre Tiradentes, encontramos diversas narrativas e facetas forjadas para o mito. Essas diversas evocações e “representificações” nos possibilitam pensar quais as intenções e objetivos de reavivar o mito do herói inconfidente durante o Regime. Ou, como constante na letra de Fernando Brant em parceria com Tavinho Moura que questiona “Quem será o herói dessa nossa história?” compreendendo que a mitologia do herói é prenhe da possibilidade de “tecer o amanhã”.

Porém, à guisa de introdução do capítulo, encetamos breve narrativa sobre os percursos da canção nacional no período que antecedeu a tomada do poder pelos militares.

A produção musical brasileira apresenta, em diversos momentos de sua história, um veio de críticas à realidade, de denúncias da fratura social brasileira (desde a desigualdade

---

<sup>50</sup> “Alferes” João Bosco e Aldir Blanc. Em diálogo com “dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria” que consta nos Altos da Devassa do processo do século XVIII.

gritante e crescente, aos processos de perseguição e criminalização dos mais humildes). Se pensarmos em músicas como “Lata d’água na cabeça”, de Candeias Junior, e em marchinhas de carnaval como “Daqui não saio, daqui ninguém me tira”, só para citar dois exemplos que fazem parte de um repertório nacional amplamente conhecido, podemos consolidar essa afirmação para, assim, não incorrer em erro comum que, uma certa memória sobre a Música Brasileira, e em especial sobre a Música Popular Brasileira, costuma perpetuar, que é a de classificar um certo segmento da canção das décadas de 1960 e 1970 no Brasil como sendo a “Canção de Protesto”. Não que o que se convencionou designar por “Canção de Protesto”, no período, não tenha operado suas críticas, e jamais negando sua importância, porém dando os devidos pesos e balizando, esse conceito é maior, e precisa ser visto à luz de um recorte mais largo ao tratar da canção Brasileira. Para, assim, não operarmos recortes injustos ou micro-analíticos, vendo “protesto” apenas em um dado período.

Fato é que, ao pensarmos o recorte específico desta pesquisa, e a década que o antecede, podemos observar que a música brasileira passou por uma revolução estética, conceitual e temática vigorosa a partir do final dos anos 50, início dos anos 60 do século XX. Com o fenômeno da Bossa Nova (que tem seu “marco inaugural” com o disco “Chega de Saudade”<sup>51</sup>, de 1958), novos nomes surgem na música (além de João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Nara Leão e tantos outros) e uma mudança estético-qualitativo-criativa na canção provocou uma reviravolta e um crescimento no espaço, nacional e internacional, ocupado pela cena cultural do país.

O país entrava, no campo político e econômico, em seu período nacional-desenvolvimentista, buscando tornar-se o “Brasil Moderno” do governo Juscelino Kubitschek (1955-1961). Esse espírito se materializou na obra-maior do governo JK e de seu “Plano de Metas”, gestada em conjunto com a arquitetura inovadora de Niemeyer, a construção de Brasília. Vale lembrar, também, que a nova capital federal teve sua inauguração oficial no dia 21 de abril de 1960, sendo festejada junto ao dia dedicado à memória de Tiradentes.

Em consonância com o campo da política, cenário de disputas pelo aparelho de poder, também na arte e na produção cultural surgiu um ambiente de efervescência nos anos pós-JK. Começavam os agitados e curtos, no campo da democracia, anos 60. Até o fatídico ano de 1964, muitos planos, prenes de ideias, ideais e utopias foram pensados e elaborados para o Brasil. Porém, em paralelo, também eram gestados muitos moldes conservadores de

---

<sup>51</sup> “**Chega de Saudade**”, de João Gilberto, LP lançado pela Odeon, 1959 figura como marcador muito por sua repercussão. Porém podemos lembrar também do LP “**Canções do Amor demais**” de Elizeth Cardoso, lançado pelo selo Festa em 1958 que já apresentava composições de Bossa Nova.

governo, comprometidos com o *status quo*, com as classes dirigentes e com a luta contra os avanços do comunismo.

Reverberando as tensões e polarizações da política (tanto no cenário interno quanto externo no contexto da Guerra Fria), a produção artística também assumiu seu caráter político. Na música, o intimismo das canções que versavam sobre as belezas naturais do Rio de Janeiro, dos prazeres da vida (leia-se, vida burguesa, na maioria dos casos) e do “amor, o sorriso e a flor” (JOÃO GILBERTO, 1960)<sup>52</sup>, que até pouco tempo era marca da Bossa Nova, acaba se tornando ultrapassado ou, pelo menos, desconectado das realidades urgentes e pulsantes discutidas naquele período. Marco dessa mudança de posicionamento temático, político e estético foi a fundação, em 1961 (já no governo de João Goulart 1960-1964), do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE. Buscava-se, então, manter os avanços técnicos e musicais inovadores da Bossa Nova, porém com uma maior atenção às questões sociais e, com isso, uma maior politização das letras; temas como o morro, o sertanejo e o pescador passam a ganhar espaço na crítica e denúncia social da “arte engajada” que o CPC propunha<sup>53</sup>.

Não apenas os artistas e intelectuais “cepecistas”, como outros tantos, passaram a produzir obras politicamente engajadas, muitas vezes críticas à realidade brasileira ou inspiradas no projeto de construção de um futuro melhor, mais fraterno e justo para o país. Instaurava-se a noção/conceito (principalmente idealizado pelo CPC) da arte como arma para modificar a realidade, para denunciar problemas vigentes e, por meio da conscientização, conchamar a população a transformar a realidade. Com o golpe de 1964, a UNE e seu CPC são postos na clandestinidade. Dali em diante, o ambiente político, social e cultural brasileiros se daria sob a tutela das Forças Armadas.

Faz-se imperioso destacar, porém, que por mais que a imagem mais comumente lembrada ao falarmos da derrubada do governo de João Goulart seja a da força “visível” e aparente do golpe, na imagem dos militares e as movimentações das tropas e dos tanques, por detrás dos coturnos e dos casacos dos generais existia uma base social que lhes conferia, se não suporte explícito, consentimento tácito. Movimentos conservadores, grupos de senhoras católicas, setores das classes médias e uma alta burguesia industrial, urbana e reacionária,

---

<sup>52</sup> “**O amor, o sorriso e a flor**” é o título do LP lançado por João Gilberto, em 1960, pela gravadora Odeon.

<sup>53</sup> Sobre esse movimento de politização da produção artística: SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2007. Coleção História do Povo Brasileiro. A autora apresenta o caso específico, e bastante interessante, da trajetória de Carlos Lyra, participante da Bossa Nova, companheiro de canções de Vinícius de Moraes, membro da UNE e um dos mais influentes cantores ligados ao CPC.

aderiam e consentiam com o Regime, o que era utilizado pelo governo como margem de “aceitação popular” e legitimidade para o golpe e o regime dali para frente imposto. Empresários, banqueiros e industriais empenhavam não apenas concordância moral e ideológica, como também abasteciam financeiramente a quartelada e o governo que dela se formou.

Por mais que os artistas continuassem a cantar e gravar suas canções, e mesmo sabendo que muitos deles não concordavam com o Governo Militar, a situação já era completamente diferente da que existia antes de 1964. A perseguição aos opositores do Regime, o acirramento da Censura política e moral e o clima de “caça às bruxas” (inspirado pelo que nos Estados Unidos ficou conhecido por “Macartismo”<sup>54</sup>) mudaram radicalmente o ambiente da produção musical brasileira. Utilizando-se da lei existente na Censura então vigente (20.493/46) e depois com as leis 5.536/68 e 1.077/70, o governo passou a cercear cada vez mais a liberdade de expressão tanto no nível individual, como da imprensa, dos intelectuais e dos artistas durante o período que estudamos.

Antes de prosseguirmos e pensarmos a censura e o ambiente cultural do período, é importante que destaquemos as peculiaridades, desafios e possibilidades que o trato com as fontes fonográficas apresenta. Segundo Souza (2007, p.90): “não há “receitas” (pronta e acabadas) para interpretar e analisar os registros fonográficos. Para atingir o objetivo proposto é necessário considerar a especificidade de cada canção/compositor.”. Porém, mesmo que não sendo uma receita, ou mesmo uma “camisa de força”, a autora sugere alguns caminhos metodológicos para o historiador:

podemos observar isoladamente os elementos básicos que caracterizam a canção: ano de criação e gravação do registro fonográfico, compositor, letrista, intérprete, temática, pronomes pessoais, linguagem, forma, figura literária, gênero musical, intertextualidade literária e musical, melodia, arranjo, andamento, interpretação, intenções da criação (artista), da produção (empresa), da circulação (público destinatário) e da recepção (público receptor) e, depois de observados esses elementos separadamente, são necessárias relações mais complexas, integrando linguagem artística (musical e poética) com contextos de criação, produção, circulação e recepção. Desse modo, é importante ler e ouvir muitas vezes uma canção, procurando elementos que passam despercebidos em uma primeira e segunda audições (SOUZA, 2007, p.90).

Tal exercício apresenta-se complexo, aos olhos do historiador, visto que diferente das fontes “clássicas”, mais comuns na pesquisa histórica, veremos aqui produções artísticas, de intenções e construções poéticas, em que os contextos tomam dimensões ainda mais complexas. É essa intenção; agrupar informações “anexas” (entrevistas com os autores,

---

<sup>54</sup> Macartismo: Política norte-americana sugerida pelo senador Joseph McCarthy de perseguição dos inimigos ideológicos do governo americano durante o período da Guerra Fria.

biografias, textos, manifestos, capas e encartes de discos) com os textos das canções e com a música, a melodia. É esse “re-escutar” insistente, o retorno ao tema, que acaba por permitir colocar questões e vislumbrar outras compreensões possíveis. Faz-se imperioso, então, estar aberto a uma audição<sup>55</sup> atenta para deixar-se tocar, buscar compreender não apenas os textos, mas as sensações e sutilezas que compõem a obra. Pensemos, então, quais eram, naquele período, o ambiente e as tensões em que tais músicas foram produzidas ou veiculadas.

### **2.1. A produção cultural no ambiente de censura e o recurso de aludir ao passado**

A censura política no Brasil não é inaugurada pela Ditadura Civil-Militar, pelo contrário, tal qual nos deparamos com a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) durante o Regime, lembramos também, ao pensarmos no Estado Novo liderado por Vargas, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A lei de censura existente desde 1946, pós-queda de Vargas, era utilizada desde então com maior ou menor recorrência a depender do momento. Mas não tanto, nem com o viés de perseguição política e ideológica tão acirrado, como se daria depois de Abril de 1964, até que a legislação foi mudada em 1968, e depois em 1970, quando o Regime criou sua própria legislação censória. Fato é que, mesmo nos períodos de normalidade democrática, e de um modo muito mais forte e intenso durante os autoritarismos ditatoriais, o Estado contou, durante muitos anos, com um serviço oficial de censura com base legal. A censura é ferramenta utilizada à exaustão pelos regimes de força para cercear o debate e refrear as críticas ou as oposições.

Com o Golpe de 1964 e o estabelecimento do regime comandado pela elite das Forças Armadas, passou a ser cada vez mais forte a ação da Censura sobre os jornais, televisão e as produções editoriais, culturais e artísticas. As disputas se davam entre o Estado (os agentes públicos e os órgãos censórios) e os artistas (autores, intérpretes e seus produtores, gravadoras e representações sindicais). Dentre as disputas e negociações, cortes e censuras, diversos “causos” e casos se tornaram conhecidos e integram uma certa memória sobre os artistas brasileiros que “driblaram” a censura.

Porém, para além da sagacidade desses artistas devemos atentar que esse movimento de buscar “burlar” se dava pelo escamoteamento; os entreditos, as subjetividades e as analogias. Tais procedimentos levam a um duplo e antagônico resultado pois, uma vez

---

<sup>55</sup> Nota do Autor: Recomenda-se, fortemente, a audição das canções aqui analisadas. A maior parte das obras aqui citadas encontra-se disponível na internet, em especial no YouTube. Além das que já são possíveis acessar, contribuimos, também, com o esforço de buscar disponibilizar parte desse acervo na plataforma do YouTube.

que busca passar pela censura, a peça já se torna uma prova latente da disputa com o Estado censor, uma vez que o público passa a buscar, e diversas vezes alcança, discursos velados e críticos ditos quase que “à meia voz”.

Porém ao mesmo tempo que, pontualmente, vença e, inclusive, denuncie a censura, podemos observar também que essas práticas evidenciam, em certa medida, a incrível força da censura em uma sociedade de pouca liberdade individual e de expressão, pois, ao preocupar os emissores dos discursos, intelectuais, políticos e artistas, notamos que o estado persecutório penetra o subconsciente desses indivíduos, fazendo-os operar em um ambiente de “auto-censura”. Onde a Censura oficial já é tão presente e imposta que os próprios sujeitos que buscam desafiá-la se tornam vítimas das próprias auto-censuras, já assimiladas, como de conselhos editoriais, ou mesmo censórios, internos nos jornais ou nas gravadoras. Segundo Beatriz Kushnir:

Arrazoar a ação de proibir e censurar, de negar ao outro o direito de acesso a determinados temas; vigiar pessoas, ditar normas de conduta, excluir palavras do vocabulário; forjar de maneira brutal uma nova realidade, essas são algumas das indagações centrais e das preocupações acerca das estratégias do interdito” (KUSHNIR, 2004, p.36).

Como podemos ver, a autora trabalha com o conceito do interdito, do não-dito, para evidenciar a produção vigiada, o sistema oficial de Censura e o estabelecimento, visado pelo Regime, dessa auto-censura. O trabalho específico de Kushnir fala da produção jornalística, dos periódicos, porém traz bastante luz ao questionar a auto-censura e a adoção de mecanismos e práticas de escamotear, de criar discursos herméticos ou indiretos que visavam burlar/transpor a temida “caneta vermelha do censor”, é justamente essa tática da “mensagem cifrada” que encontramos em diversas canções.

A autora afirma, e é inegável a qualquer estudioso, a importância de reconhecer a bravura e a maestria daqueles que, quer no jornalismo, quer na produção cultural e artística, desafiaram a Censura Oficial e conseguiram assim passar ao grande público suas mensagens dissonantes e não alinhadas com o Regime. Porém, é preciso não elencar algumas lutas em detrimento de outras.

Faz-se necessário compreender, também, que, no campo da música uma certa memória e alguns trabalhos costumam sempre citar os bravos conflitos de grandes artistas, da dita “MPB”, contra a Censura. Diversos casos narrados por Chico Buarque hoje são conhecidos pelos pesquisadores da música brasileira. Ocorre, porém, que por mais que alguns segmentos de memória consagrem a luta dos artistas opositores ao Regime, ou engajados com as esquerdas, é preciso lembrar que a Censura exercida pelo DCDP (Departamento de

Censura de Diversões Públicas) era não só política, mas também moral. Trabalhos como o de Paulo César Araújo<sup>56</sup> são de grande importância para mostrar como diversos segmentos da produção musical brasileira foram afetados e como essa disputa foi operada também no campo da “moralidade pública”, para além da disputa “política” tradicional.

Ocorreu, então, que artistas politizados, cantores que integraram o CPC da UNE, artistas dos meios universitários, e, nos mais diversos graus de engajamento, artistas tidos, ditos, ou autodeclarados, de “esquerda”, somando-se a uma geração de jovens estreados, que viram sua carreira alvorecer num período tão tenso e violento como aquele, se propuseram a desafiar o *status-quo* instaurado e disputar não só com a censura, mas, por meio dela, com a própria ditadura.

Surgia, então, nesse período, o movimento, do que então se convencionou chamar por “Música Popular Brasileira (MPB)”<sup>57</sup>, da canção engajada e de protesto e dos ciclos universitários da canção. Mais tarde, no final da década de 1960, despontam, ainda mais radicais e contestatórios, os movimentos de contracultura e desbunde como o Tropicalismo e os grupos “Novos Baianos” e “Secos e Molhados”, que passam a colocar novas questões e desafios tanto ao aparato de censura, como à produção cultural brasileira e suas noções de arte, engajamento e moralidade.

É preciso lembrar que, para além da influência pela capitalização operada da Indústria Fonográfica (a venda de canção de protesto ou de contracultura visava parcelas do mercado consumidor) e de sua imposição de regras e formas para a criação musical, a contracultura, o movimento da música universitária, a canção de protesto, passaram a lutar na trincheira contrária àquela ocupada pelo Governo. E, para as discussões centrais desta pesquisa, é preciso também destacar que, ao lutar contra o Regime e seu aparato de censura, esses artistas, que se viram cada vez mais cerceados em suas possibilidades de expressão, passaram a se utilizar dos mais diversos subterfúgios para tentar continuar a encampar essas disputas. O mais caro desses procedimentos adotados, para as análises dessa pesquisa, foi aquele caso em que, dada as dificuldades cada vez mais agudas em discutir ou disputar as questões relativas ao tempo presente, o artista passou a voltar-se para o passado em busca de novas possibilidades; analogias, ironias e toda uma sorte de novas questões que poderiam ser então trabalhadas sob o manto de tratar-se apenas de discursos “sobre o passado” da História

<sup>56</sup> Trata-se de: ARAÚJO, Paulo C. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e a Ditadura Militar**, Editora Record, 2002.

<sup>57</sup> Arnaldo Contier, no artigo “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (os anos 60)” discute a historiografia e aprofunda o debate sobre os conceitos do “popular” e de nacional, originária, com o termo “brasileira” no que se tornou, na memória, uma geração da MPB.

do Brasil.

Logo, notamos que, uma vez que se tornava cada vez mais difícil falar do tempo presente e tecer críticas a ele, um dos caminhos encontrados foi o de voltar-se para o passado para reescrever e (re)contar seus personagens e seus eventos. E com isso, por analogia, falar do Brasil passado e do Brasil presente.

Era a busca da criação de um “mundo dissonante” àquele apresentado pelos discursos oficiais, remetendo novamente aos versos da canção de Caetano que é epígrafe deste capítulo<sup>58</sup>. Um mundo da dissonância que vemos em diversas obras e exemplos, que inclusive ultrapassam a mitologia de Tiradentes e tratam de diversos personagens e eventos da história do Brasil. Para citarmos alguns exemplos para além de Tiradentes, podemos pensar nas menções à ocupação holandesa em “Calabar ou o elogio à traição” de Chico Buarque e Ruy Guerra, as referências a João Cândido e ao Dragão do Mar em “Mestre Sala dos Mares” de João Bosco e Aldir Blanc, a Batalha de Guararapes na canção “Guararapes” de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, a “chegada” dos portugueses ao Brasil em “Desenredo” de Gonzaguinha, as questões indígenas tanto no início do processo da colonização portuguesa como nos dias atuais em “Curumim chama cunhatã que eu vou contar”, a produção, feita para o Teatro de Arena, por Edu Lobo sobre Zumbi dos Palmares e as menções tanto a Zumbi como a Dandara nos discos de Jorge Ben.

Apesar de todos esses exemplos, seguiremos focando em nosso caso central que é a temática de Tiradentes pois, justamente como vimos no Capítulo 1, mais do que muitos desses mitos, Tiradentes foi evocado e representificado, à exaustão, não apenas pelas oposições como por diversos grupos do próprio governo.

## **2.2. As peculiaridades da fonte: o discurso subjetivo, a censura, as tentativas de “burla” da censura e as negociações**

Ao elaborarmos uma lista que desse conta do cancionário que versou sobre Tiradentes, elencamos diversas canções a serem analisadas. As peculiaridades da tipologia de fonte acabam por nos possibilitar muitas questões para análise. Diferente das fontes oficiais, via de regra fruto da burocracia estatal, ao analisarmos produções culturais tratamos um texto

---

<sup>58</sup> É preciso, porém, advertir que essa dissonância, esse discurso de revisionismo, em meio a um período de Censura e de discursos herméticos, por mais que conseguisse ser gravado e veiculado, tinha alcance limitado, muitas vezes sendo consumido por um público que já compartilhava das ideias veiculadas e já se posicionava como oposição ao *status-quo*; reflexão baseada na leitura de HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões De Viagens**: CPC, Vanguarda e desbunde (1960/70). Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

que apela, inclusive para tentar fugir da censura, para as subjetividades, as impressões e sensações. Passamos então a entrar no campo da sensação, em que as escolhas de termos e palavras são responsáveis desde a manutenção de uma rima ou uma métrica, até os campos das analogias e críticas camufladas nas canções.

Foi tratando com fontes fonográficas, por exemplo, que no “Show Opinião”<sup>59</sup> tivemos acesso não apenas ao registro escrito da peça, mas à gravação *in loco*, ao vivo, da apresentação do espetáculo. Com isso percebemos as reações de riso do público à comparação do Estado Português, que eliminou Tiradentes, aos militares que tomaram o poder em 1964. Em “Alferes”, de João Bosco e Aldir Blanc, observamos a sutil transição entre passado-presente na transmutação de Vila Rica para Ouro Preto, renovando o apelo ao herói. Encontramos também, ao trabalharmos com canções, suas relações com os processos de Censura. Casos como “Julinho da Adelaide”, pseudônimo de Chico Buarque, ou mesmo “Cálice” (BUARQUE; GIL), autoria compartilhada com Gilberto Gil, nos apontam as tensões e burlas face ao ambiente censório imposto. Para que possamos compreender os desafios que o trato com o cancionista possibilitou para essa pesquisa, tomemos como primeiro exemplo o caso da censura parcial de “Heróis da Liberdade” (OLIVEIRA; DÉCIO e FERREIRA) em 1969.

A canção “Heróis da Liberdade” foi o Samba Enredo composto por Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manuel Ferreira (três nomes de grande importância na história do samba brasileiro), para o desfile de carnaval do Rio de Janeiro do ano de 1969. Três meses após o acirramento do Regime, marcado pela assinatura do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em dezembro de 1968, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano apresentou um dos desfiles mais políticos, ousados e desafiadores que passaram pela avenida durante o período da Ditadura, e um dos carnavais, e sambas, mais importantes da história da própria Escola da Serrinha, reduto da tradição dos jongos.

As evocações iam desde o Quilombo de Palmares à revolta de Felipe dos Santos, passando pelos movimentos da Abolição, todos, juntos aos heróis insurgentes da Conjuração Mineira, vinham em alas e carros alegóricos para compor uma homenagem pública aos “Heróis da Liberdade”. O samba foi censurado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)<sup>60</sup> tendo parte de sua letra alterada, como veremos mais à frente e seus compositores foram convocados para prestar esclarecimentos sobre o texto da canção.

<sup>59</sup> “Show Opinião”, Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. Analisaremos essa produção no Capítulo 3.

<sup>60</sup> Episódio narrado por VALENÇA, Rachel Teixeira e VALENÇA Suetônio Soares em **Serra, Serrinha, Serrano**, o Império do Samba. 1ª ed, Rio de Janeiro, Editora Record, 2017.

Atentemos, porém, para a “ressonância” e amplitude que a canção ganhou: o samba, além de ter sido apresentado no Carnaval de 1969, foi gravado diversas vezes (prática comum quando se trata de grandes sambas-enredos do carnaval carioca), o que facilita o acesso à fonte fonográfica registrada em vinil. Podemos encontrá-lo como faixa em diversos discos. Nesta pesquisa, catalogamos a canção nos discos: “Mano Décio da Viola – Capítulo Maior da História do Samba” lançado pela Tapeçar em 1974, “O Legendário Mano Décio da Viola” lançado pela Polydor em 1976, “G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro apresentam: Os Maiores Sambas-Enredo de Todos do Tempos” na voz de Jair Rodrigues, disco lançado pela Philips em 1971, no disco “Fala meu Povo” de Roberto Ribeiro, lançado pela EMI em 1980, em gravações de Elza Soares, primeiro em um Compacto Vinil de 7” (sete polegadas) pela Odeon em 1969 e depois no LP “Somos Todos Iguais” lançado pela Som Livre em 1985, e por João Bosco no disco “Dá Licença meu senhor” lançado pela gravadora Epic em 1995.

É importante frisarmos, ao tratarmos com as canções, que além de buscarmos nos aproximar da versão original, ou a mais fiel e próxima da proposta pelo autor, é importante atender, também, para, na outra ponta, a reprodução e divulgação da canção. Pois como uma canção pode contar com diversos registros e gravações, uma vez que existem diversos intérpretes na música brasileira (Maria Bethânia e Nara Leão, por exemplo, registraram canções de terceiros que versavam sobre Tiradentes) e mesmo os cantores que compõem suas letras por diversas vezes acabam por registrar em seus discos canções conhecidas e já marcadas no repertório nacional. Encontramos assim a possibilidade de questionar por que tais trabalhos são revisitados, e em que momento da carreira daqueles que o regravam.

Posta essa questão, vejamos então a letra de “Heróis da Liberdade”, de Silas de Oliveira, Mano Décio e Manuel Ferreira:

Ô ô ô ô  
 Liberdade, Senhor.  
 Passava a noite, vinha dia  
 O sangue do negro corria  
 Dia a dia  
 De lamento em lamento  
 De agonia em agonia  
 Ele pedia  
 O fim da tirania  
 Lá em Vila Rica  
 Junto ao Largo da Bica  
 Local da opressão  
 A fiel maçonaria  
 Com sabedoria  
 Deu sua decisão lá, rá, rá  
 Com flores e alegria veio a abolição  
 A Independência laureando o seu brasão  
 Ao longe soldados e tambores

Alunos e professores  
 Acompanhados de clarim  
 Cantavam assim:  
 Já raiou a liberdade  
 A liberdade já raiou  
 Esta brisa que a juventude afaga  
 Esta chama que o ódio não apaga pelo Universo  
 É evolução\* em sua legítima razão  
 Samba, oh samba  
 Tem a sua primazia  
 De gozar da felicidade  
 Samba, meu samba  
 Presta esta homenagem  
 Aos Heróis da Liberdade  
 Ô ô ô (OLIVEIRA & FERREIRA, 1969)

A canção, como já dissemos, passou por um processo de censura no qual, para ter sua execução liberada para o Carnaval de 1969, foi exigida uma mudança parcial em sua letra. O corte foi sutil, pontual e cirúrgico, com a alteração de uma palavra (sem modificar as rimas ou o tempo da canção), o sentido foi desvirtuado e radicalmente ceifado de sua semântica original. Onde consta “Esta brisa que a juventude afaga/Essa chama que o ódio não apaga pelo Universo/É a evolução em sua legítima razão”, figurava primeiramente “Esta brisa que a juventude afaga/Essa chama que o ódio não apaga pelo Universo/É a *revolução* em sua legítima razão”.

Dado que a narrativa historiográfica oficial do Governo Ditatorial propagava que os militares chegaram ao poder na “Revolução de 1964”, ou ainda com uma operação de “contra-revolução” ou de “revolução preventiva”, o movimento militar era uma força de conservação que temia a “revolução social” (aqui entendida como processo de Revolução Socialista, proletária ou Comunista; a tomada do aparato do Estado pelos trabalhadores ou pelos partidos radicais e o rompimento com o sistema capitalista). Logo, um samba que cantava Tiradentes, e todo um panteão cívico nacional de heróis que lutaram pela liberdade, que mostrasse e exaltasse a “revolução em sua legítima razão” era um grito latente contra o *status quo* recém instaurado. Para além da Ditadura em si, que já entrava em seu quinto ano, o recente AI-5 suspendia as liberdades e garantias individuais. Vemos então a evocação, pelo Império Serrano, de um Tiradentes que aponta para uma revolução, uma emancipação.

Nesse caso, então, conseguimos observar a intenção primeira dos compositores, o veto imposto pela Censura (que nos permite compreender o que era “negado”, que parte do discurso era considerada perigosa ou atentatória) para, por fim, percebermos a condição imposta pelos órgãos do Estado, as mediações e acordos que envolviam os censores, as gravadoras e os artistas, com o intuito de buscar “liberar” a peça.

Outro expediente comum que observamos, para além das letras alteradas, foi o de letras que, já de partida, escamoteavam suas críticas (tal qual “Alferes”, quando a reatualização, do passado no presente, se dá pela evocação, por meio de senha, de um herói que deflagre uma “conspiração” pela liberdade). Além dessas críticas mais “veladas”, podemos observar que outro mecanismo bastante ativado é evocar, e com isso reatualizar, antigas canções consagradas, clássicos de períodos anteriores ao período do Regime, mas que também possibilitavam problematizar questões nacionais e, com isso, propor questionamentos e levantar críticas ao Regime. Nas palavras de Souza: “Independentemente das intenções e dos interesses do compositor ou do letrista, o contexto histórico pode atribuir à canção inúmeros significados, variando conforme os imperativos e o sentido cultural para o qual a canção foi requisitada” (SOUZA, 2007, p.93).

Aqui o caso exemplar e recorrente que encontramos foi a canção “Exaltação a Tiradentes”<sup>61</sup>, também do Império Serrano, porém do Carnaval de 1949. Vejamos a letra da canção:

Joaquim José da Silva Xavier  
 Morreu a 21 de abril  
 Pela independência do Brasil.  
 Foi traído e não traiu jamais  
 A Inconfidência de Minas Gerais  
 Foi traído e não traiu jamais  
 A Inconfidência de Minas Gerais.

Joaquim José da Silva Xavier  
 Era o nome de Tiradentes  
 Foi sacrificado pela nossa liberdade  
 Este grande herói  
 Para sempre há de ser lembrado.  
 (DA VIOLA, PENTEADO & SILVA, 1949)

Pensemos então a importância e o impacto dessas novas gravações da canção: duas décadas antes de desfilar ao som do samba enredo “Heróis da Liberdade”, o Império Serrano ganhou a competição entre as escolas de samba do Rio de Janeiro com um samba em que a letra trazia como tema uma homenagem a Tiradentes. Tal qual se repetiria em 1969, o “*timing*” político da escola foi preciso; na década de 1960 o samba foi para a avenida meses depois da aprovação do AI-5 em 1968, já em 1949 a escola do Império Serrano mostrava-se em ressonância ao momento da redemocratização política pós-1945, com o fim da Ditadura do Estado Novo e a deposição de Getúlio Vargas.

<sup>61</sup> “**Exaltação a Tiradentes**”, Mano Décio da Viola, Penteado e Estanislau Silva. Samba do Império Serrano no carnaval de 1949. Registrado no LP Mano Décio da Viola. Capítulo maior da história do Samba, selo Tapcar, 1974.

“Exaltação a Tiradentes” (ou “Tiradentes” como consta em vários discos) faz parte de uma série de sambas, tetracampeões, de enredo histórico produzidos pelo Império (Castro Alves, no ano de 1948, Tiradentes, de 1949, Batalha de Riachuelo, do carnaval de 1950, Aniversário de 60 anos da República, em 1951).

Tal qual observamos na análise de “Heróis da Liberdade”, a consagração do samba levou a inúmeras regravações. O samba foi registrado nos discos solo de Mano Décio e por grandes nomes (e grandes vendedores de discos) como Maria Creuza, Elis Regina e Chico Buarque. Além de constar em diversas coletâneas de sambas-campeões. Porém é preciso estarmos atento e observarmos que não é apenas devido ao sucesso do samba ter sido campeão do carnaval que suas regravações ocorrem. Temos aqui um ótimo exemplo da operação da “representificação” não apenas do herói, como da canção.

As regravações do samba da década de 1940 foram feitas na década de 1970. Pensemos então as motivações que levaram Chico, Elis e Maria Creuza a (re)memorar e “resgatar” o samba sobre Tiradentes. Um novo contexto reivindicou a canção. Pois se em 1949 o samba “Exaltação a Tiradentes” era parte das lutas pela afirmação da liberdade no período de volta à democracia, reavivá-lo e representificá-lo nos anos 1970 era levar para o período mais fechado do Regime Militar a mensagem do Herói que morreu pela liberdade, o herói pintado (e no caso cantado) com as cores e os sons da democracia, vemos a afirmação da importância da lembrança do Herói e, com isso, a valorização assim da imagem daqueles que lutam e morrem, leais aos ideais de liberdade e de independência. A tática era, ao resgatar uma canção já consagrada que habitava o repertório nacional de grandes sambas, reavivar na lembrança dos ouvintes, naqueles anos 1970, o Tiradentes cantado pelo Império em 1949, o lutador pela da liberdade. E, para além de utilizar-se dessa canção já conhecida e popular, tal tática permitia também tecer críticas sem risco de grandes problemas com o Departamento de Censura (DCDP), uma vez que a obra já fora composta e veiculada anteriormente, sem a necessidade de novos processos de censura nem de uma nova aprovação para a canção. De tal modo a re-evocação da canção, além de ser uma “representificação” não apenas do texto da canção, mas do próprio herói, é também um mecanismo de garantia de “burla” da censura, ao apresentar um documento, um discurso, já previamente aprovado, veiculado e consumido.

### 3.3 As mais de dez vidas dadas ao herói, os tópicos recorrentes nas canções

Após termos iniciado nossa reflexão analisando parte da trajetória da canção brasileira e do ambiente político e censório durante a Ditadura, e de termos considerado os riscos de falar sobre o tempo presente naqueles períodos, acreditamos que é possível inferir que, sem estabelecer uma relação estrita de causa e efeito, foram tais as razões que levaram os artistas a rememorar o alferes e disputar suas narrativas. Uma dupla jornada que por um lado buscava reatualizar as questões do passado para discutir o presente, como também objetivava desafiar a tentativa da imposição monolítica do discurso oficial, ainda mais potencializado pelo ambiente censório.

Ao nos debruçarmos sobre essas evocações, suas representificações e as narrativas, ou vidas, que propunham a Tiradentes, podemos pensar pontos comuns entre algumas dessas obras, para assim compreendermos o panorama, um tanto quanto caleidoscópico, que a soma dessas evocações e críticas compunha.

Enquanto vimos no primeiro capítulo que as fontes oficiais exaltavam e reverenciavam um herói sempre associado à sua patente militar, aludindo às suas armas e com isso um herói disciplinado e honrado advindo das fileiras das forças do Estado, as canções evocam uma outra figura, bem mais rebelde ou messiânica, que dificilmente conviveria tão pacificamente no panteão nacional dos “soldados de Caxias”.

O Tiradentes presente nas canções, via de regra, é remetido e lembrado ou por suas lutas pela liberdade, pelo sacrifício em nome da causa, pelo signo da injustiça, ou ainda pela figura da liderança. O heroísmo, afirmado no martírio, na tortura, condenação e execução. A depender da canção e de seu autor os elementos centrais que costumam compor a evocação são esses. A “constelação” do mito varia a depender dos significados agregados ao signo maior herói. Vemos então a multiplicidade de narrativas que surgem para Tiradentes, as bem mais de dez vidas forjadas para o personagem. Vejamos alguns exemplos:

Tomemos como primeiro caso a canção “Alferes”:

Alferes, Vila Rica em sombras  
espera pelo batizado  
e a derrama pesa sobre as lajes e a procissão.  
Vila Rica reza rente aos muros da guarnição.

O pôr do sol apagou os sinos:  
dez vidas dar.  
Ai Marília, as liras e o amor  
Ninguém consegue enforcar  
e a mesma voz virá

de muito além do desterro e do sal,  
mais do que foi.

Alferes, Ouro Preto em sombras  
espera pelo batizado,  
ainda que tarde sobre a morte do sonhador  
ainda que tarde sobre as bocas do traidor.

Raios de sol brilharão nos sinos:  
dez vidas dar;  
Ai Marília, as liras e o amor  
não posso mais sufocar  
e a minha voz irá  
pra muito além do desterro e do sal,  
Maior que a voz do rei.  
(BOSCO & BLANC, 1973)

Vemos que a canção tem uma forte mensagem crítica, com uma denúncia codificada que se dá pela reatualização da senha do lugar (na primeira parte da canção “Vila Rica em chamas”, na segunda metade “Ouro Preto em chamas”). Observamos, também, a importância da memória do sacrifício que permitiu que a “mensagem” do alferes se atualizasse e reatualizar naquele tempo presente, para “além do desterro e do sal”, e “maior que a voz do rei”. A canção de João Bosco e Aldir Blanc conclama, com urgência, o surgimento de guerreiros e soldados pelo alerta “alferes!”, a canção relembra a importância de “dez vidas dar” em nome da liberdade. O herói aqui presente é o combatente disposto ao sacrifício, encorajado pela dimensão heroica da luta pela liberdade.

Já na canção “Ouro Preto”, outras questões podem ser destacadas:

Ouro Preto tem umas montanhas  
Espalhadas ao redor da cidade  
São montanhas de minas<sup>62</sup>  
São montanhas de minas

Ouro Preto tem umas montanhas  
Espalhadas protegendo a cidade do mundo  
São montanhas de Minas  
São montanhas de Minas

Ouro Preto tem umas montanhas  
Que guardam todos os gritos  
Das montanhas de minas

Ouro Preto tem umas pedras espalhadas  
Pedras redondas pequenas  
No meio das ruas, nas calçadas  
E cada pedra das ruas  
E cada pedra das calçadas

---

<sup>62</sup> Mantenho “minas” com letra minúscula reproduzindo a grafia original que consta na transcrição da letra da canção reproduzida no encarte que acompanhava o disco. Consta, porém, no song-book posteriormente com as canções de Francisco Mário, a grafia em maiúsculo.

Tem uma cabeça cortada por uma sentença

E cada cabeça pisada  
 Revela um gesto agreste  
 Uma bôca fechada a ferro e brasa  
 E entre gritos pisados  
 Nenhuma bôca diz amém  
 Repetem em coro e fogo  
 Libertas que serás também.  
 (MÁRIO & RIOS, 1979)

A letra forte e potente de Fernando Rios ganha uma canção solene e lenta de Francisco Mário. Como podemos observar, em “Ouro Preto” os autores dividem a canção em duas centralidades; primeiro a denúncia da força e da injustiça, as “montanhas de minas” que faz com que “no meio das ruas, nas calçadas” padeça uma “cabeça cortada por uma sentença”. Na segunda parte vemos apresentado o ato digno do heroísmo que o autor evoca, quando a letra sentencia que “cada cabeça cortada revela um gesto agreste, uma boca fechada”. A reatualização do ato heroico se dá em referência à luta pela liberdade aludindo à bravura dos que resistem à tortura e não delatam os companheiros. Ao falar das “cabeças pisadas” e do “gesto agreste” que mantém a “boca fechada” mesmo “a ferro e à brasa”, o autor afirma que “entre gritos pisados”, tais heróis nunca dizem amém, mas “repetem em coro e fogo: Libertas que serás também!”<sup>63</sup>, vemos que o Tiradentes evocado aqui se assemelha ao guerrilheiro, aos que resistiam à Ditadura nos movimentos de luta armada. Aos que mesmo no cárcere, submetidos à tortura, mantinham-se firmes em sua luta. Outra vez o herói “evocado” opera como um duplo, tanto lembrando o heroísmo dos eventos do século XVIII, como dotando de heroicidade os que naquele tempo-presente resistiam, lutavam e não vergavam.

Seja pelo signo de conclamar à revolta, em “Alferes”, ou denunciando as injustiças e violências infligidas aos que ameaçam o Estado, ao reivindicar o heroísmo dos que resistiam, vemos nas duas canções a reatualização do passado no presente, na esperança de propor uma mudança, um “novo amanhã”.

Esse “lugar” do anúncio do “novo amanhã” na canção brasileira é problematizado por Walnice Galvão (1976), que aponta esse retorno ao canto que anuncia um abstrato “novo dia” que virá como que naturalmente, sem que a composição aponte sugestões ou caminhos, mas numa crença de que o novo dia virá como um novo amanhecer. Porém, mesmo atentos a

<sup>63</sup> A tradução ideal do lema inconfidentes ““Libertas quae sera tamen” é “Liberdade ainda que tarde”, ou mesmo “Liberdade ainda que tardia”. Ocorre, porém que pela proximidade de “tamen”, em latim”, com “também”, em português, por vezes nos deparamos com essa tradução “não-oficial”. Vale lembrar que tal tradução “não-latinista” não é operada apenas por Fernando Rios, mas também por Vinícius de Moraes no poema “Pátria Minha”: “Um libertas quae sera tamen/ que um dia traduzi num exame escrito:/ “liberta que serás também” / E repito!”

esse apontamento, o que notamos ao nos debruçarmos sobre as canções catalogadas, encontramos mais do que apostas abstratas na chegada nesse novo horizonte, as obras que encontramos buscam denunciar tais questões e, com isso, levar os ouvintes à reflexão sobre essas questões, ponto primeiro para uma possível tomada de ação. Porém, é preciso concordar, esse amanhã ainda assim subsiste muitas vezes, tal qual também ocorre com o apelo ao salvador, a recorrência da imagem que associa o herói ao martírio religioso, equiparando o herói-cívico ao messias, referência aqui encontrada em “Jesus e Tiradentes”<sup>64</sup>. Pensemos então as peculiaridades e possibilidades dessa fonte em específico, antes de seguirmos para o próximo tópico:

Achei muito parecido Tiradentes com Jesus  
 Todos os dois alvos e loiros, fortes, dos olhos azuis  
 Um era mártir da forca o outro mártir da cruz.

Jesus Cristo e Tiradentes morreram no mês de Abril  
 Um na forca outro na cruz nas mãos de um povo imbecil  
 Um salvava a Palestina o outro salvava o Brasil

Morreram se parecendo da forca para o madeiro  
 Jesus Cristo não casou-se, Tiradentes foi solteiro  
 Um era da Palestina e o outro brasileiro

Eu quero pedir desculpas na comparação que fiz  
 Um julgado pelo povo o outro pelo juiz  
 Um salvava o mundo inteiro e o outro seu país.

Todos os dois foram traídos, condenados pelas leis  
 Jesus traído por Judas o símbolo da malvadez  
 E Tiradentes traído pelo Silvério dos Reis

Num mundo dos homens falsos não se acaba a crueldade  
 Enforcaram Tiradentes porque pediu liberdade  
 Crucificaram Jesus porque falou a verdade

Jesus enfrentou Herodes o rei do poder profundo  
 Tiradentes enfrentou a avó de Pedro Segundo  
 Um salvava sua pátria e o outro salvava o mundo

Os dois mártires pareciam um com outro até na sorte  
 Tiradentes muito afoito, Jesus Cristo muito forte  
 Nem Tiradentes correu, nem Jesus temeu a morte

Caso não exista engano da história pra profecia  
 Enforcaram Tiradentes as onze e meia do dia  
 E as três e meia da tarde Jesus também falecia

Jesus morreu numa cruz, Tiradentes enforcado  
 Com um carrasco na frente, de cada lado um soldado

---

<sup>64</sup> “**Jesus e Tiradentes**”, repente. Gravação de Cesanildo gentilmente cedida pelo Professor Dr. Francisco José Gomes Damasceno, da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Registramos aqui os agradecimentos ao professor.

E Jesus, salvador do mundo, com um ladrão de cada lado. (2x)”  
(CESANILDO, *arquivo pessoal*)

Observamos na letra a evocação do herói como um devoto, um messias. Aproximando-se da religião, e em especial da fé popular, o repente apresenta, lado a lado, o mártir da Independência e o do cristianismo. A aproximação dessas figuras data de tempos distantes aos do recorte que operamos, pois tal aproximação já era efetuada durante o Império. Ocorre, então, que nos encontramos frente ao mito do Herói como “profeta”, um “messias” eleito que porta a missão de lutar por uma causa e redimir um povo. Vemos a reafirmação de um cristianismo e de um civismo (no herói religioso como no nacional) fortemente marcados pelo “sebastianismo”, na espera pela “providência” e do milagre. A injustiça mais do que justificar a revolta, faz do injustiçado um “bem visto” aos olhos do sagrado. Notamos, então, que por mais “rebelde” que possa ser o Tiradentes aqui evocado (ao lutar pelo seu país e contra “a vó de Dom Pedro II) ele ainda é, antes de tudo, uma figura religiosa, não apenas um pacifista, como alguém que aceita, resignadamente, a derrota e a morte tendo esperanças que seu projeto logre sucesso num futuro indeterminado.

Essa canção, elevada à categoria de fonte, surgiu de modo inesperado nesta pesquisa. Tomei conhecimento desse repente em um encontro que marcava as defesas das pesquisas do ProfArtes<sup>65</sup> no ano de 2016. O repente, típico da tradição oral nordestina, chamado “Jesus e Tiradentes” tinha sido registrado em vinil na década de 60 do século XX por Cesanildo Lima. O suporte de gravação não foi encontrado (nem LP, nem Compacto em vinil, a versão que obtive foi com o palestrante, o professor Dr. Francisco José Gomes Damasceno, da Universidade Estadual do Ceará, que prontamente disponibilizou o arquivo, e a quem aproveito para agradecer pela gentileza e auxílio), dificilmente poderíamos definir um autor para a canção bem como ter informações sobre lançamento, suporte e recepção.

Ocorre, porém, que é exatamente devido ao peculiar na tipologia da fonte que podemos apresentar outros questionamentos, mudando assim não só a inquirição da fonte, como nosso próprio olhar para todas as demais fontes aqui apresentadas.

Primeiro cabe dizer que falamos de uma produção que compõe o Cancioneiro Popular, mais especificamente o repente. Uma obra que segue outros percursos, mais distantes da indústria fonográfica, que acaba submetida não aos interesses mercadológicos ou do público urbano, mas que se perpetua e propaga em meios populares, coletivos que permeiam e compõem a paisagem do nordeste e, em especial, dos sertões.

---

<sup>65</sup> ProfArtes: Programa de pesquisa de Mestrado em Educação em Artes da UFC.

Criado para ser executado em duplas (ou em batalhas-disputas), o repente refere-se à tradição de tocar em coletivo para um público (diferente das canções registradas em vinil, por exemplo, nas quais autor e público não compartilham do mesmo espaço). Observamos também a prática do improviso, sujeitando a canção a alterações na ordem dos versos, acréscimo ou supressão de estrofes e modificações da própria letra. Sua letra é então fluída e cambiante. Tal qual, então, sua autoria, que depende de quando é tocada, em que lugar e por quem.

Deparamo-nos então com uma fonte que aparenta pertencer ao “tempo imemorial” da tradição oral popular. Sabemos apenas que Cesanildo a registrou na década de 1960, porém tal informação não nos garante que a canção tenha sido criada, ou tenha começado a circular nos anos 60. Como também não credita a Cesanildo a autoria do repente.

Temos então uma obra que pode ser executada em diversos sertões e interiores do Nordeste ou em diversas casas pelas quais os cantadores errantes passam em suas andanças.

Faz-se imperioso, também, destacar a importância de analisarmos aqui produções culturais que não só não gravitaram na influência da indústria fonográfica, como de obras criadas e voltadas para o universo da cultura popular. Longe da grande visibilidade do que se convencionou, no espaço da indústria e da mídia, chamar de Música Popular Brasileira, a canção popular é a tradição cultural de um povo, suas cantigas, seus repentes, aboios e desafios.

Claro que a importância da música erudita, da produção que passa pela indústria e pelo mercado não é menor nem desmerecida por isso. Porém é preciso não ser negligente e tomar uma parcela da produção musical brasileira como sendo o todo. Discursos pouco democráticos e permeáveis falam em “boa cultura” ou “boa música”, respaldados numa visão antiquada de “belas artes” diversos críticos e estudiosos debruçam seus olhares à produção elitista da música. É preciso pensar no debate proposto por Raymond Williams (2015) sobre a pluralidade cultural. Não só de quem a consome, como de quem produz.

Partindo do contexto da Inglaterra dividida entre nobres e plebeus, o centro londrino e as planícies do País de Gales, Williams luta contra aquilo que chama de “cultura da casa de chá”, a instituição de um conceito formal para Cultura com seus níveis de gradação que permitem reconhecer a “boa cultura”. Indo em direção oposta a esse pensamento conservador e elitista, o autor britânico relembra os hábitos e costumes de sua terra natal, a Cultura do povo comum, das pessoas que vivem sua vida, trabalho e produção dos mais diversos modos e com os mais distintos significados.

É preciso, então, compreender como cada fonte tem suas peculiaridades e como suas especificidades as diferenciam, porém não as submetem a um sistema de gradação. Pois a sentença de Williams é categórica: “A Cultura é de Todos”. É preciso que reconheçamos a cultura popular com toda sua importância, arte, poética e repercussão. Não a vendo como uma arte ingênua, *naïf*, ou ainda de pouca sofisticação, mas buscando considerar suas origens e peculiaridades sem menoscar sua importância ou mesmo sua força ou potência política.

Observamos então na maioria dessas obras, surgidas de autores e meios os mais diversos, ainda assim existem os pontos mais comumente mencionados sobre Tiradentes, que aludem, nas canções, à denúncia, pela reatualização, da força opressora do Estado, das necessidades das lutas populares, dos ambientes de conspirações e das resistências às repressões. Em diversos níveis e de formas distintas, as canções apresentam uma perspectiva contestatória, militante, ao propor a reflexão e a denúncia por meio do discurso artístico. Esses diversos significados arregimentados e agregados, possíveis graças à ambivalência do signo de Tiradentes, permitem que todas essas constelações, seguindo a analogia de Girardet, possam ser compostas, dando assim formas e significados ao mito.

#### **2.4. Denúncia, música engajada e música engajante: os prismas pelos quais podemos compreender a operação da crítica no discurso artístico**

Ao analisarmos esses diversos discursos artísticos propostos nesse inventário do cancionário nacional que versa sobre Tiradentes, compreendemos que uma possibilidade para análise que poderia ensejar um debate profícuo na pesquisa, seria compreender essas produções pelo prisma proposto por Heloisa Buarque de Hollanda, em “Impressões de Viagem” (2004), ao buscarmos averiguar a que nível o discurso político faz-se presente na proposição cultural. Buscando assim perceber até onde iam, e como se propunham executar, as intenções dos discursos políticos nas canções. Pensemos então que o nível de engajamento se dá à medida que esse viés social se faz presente no nível do “conteúdo”, “forma” e por fim da “emissão” ou mesmo da “recepção” da música. Isso percebendo, é preciso frisar, que esses diversos “níveis” não são excludentes, pelo contrário, podem inclusive coabitar nas mesmas canções. O que tal mecanismo de análise nos possibilita, é uma maneira sistemática de agrupar as canções por meio dessa categorização proposta e, com isso, buscar compreender a força e o espaço que a mensagem política exerce nas produções elencadas.

### 2.4.1. Conteúdo

Ao pensarmos em “conteúdo revolucionário”, nos referimos ao primeiro nível de operação da crítica, seja em uma letra direta ou hermética, simples ou rebuscada, consideramos nesse primeiro estágio a mensagem política que se faz presente no nível de conteúdo da canção. Lembramos, então, as músicas que operam a denúncia da injustiça, que apontam os desmandos da força que oprime, e com isso reverenciam o herói que provou da luta ou do martírio, ao enfrentar os autoritarismos. Temos bons exemplos em **“Jesus e Tiradentes”**, como já citado, mas também em **“Exaltação a Tiradentes”**; que conclama o herói que “foi traído”, mas que por ter sido “morto pela independência do Brasil” e não ter traído seus ideais “para sempre deve ser lembrado”. Lembramos também de **“Canto das três raças”** (DUARTE; PINHEIRO, 1976) na qual “a luta dos inconfindentes” é somada às lutas do povo indígena e negro como os movimentos de revolta do povo. Ainda no “Canto das três raças”, a letra de Paulo César Pinheiro alude ainda que esse povo; “quando pode cantar, canta de dor”. Notamos aqui que o samba, tipo musical já consagrado no repertório brasileiro, sutilmente faz alusão ao cerceamento dos discursos populares, pois ao dizer que tal quanto se dá quando o povo “pode cantar”, fica subtendido que existe, também, o momento onde apesar da dor e da injustiça não é permitido ao povo ter sua “voz” e expressar seu canto. Um outro exemplo, ainda, é **“Ouro Preto”** ao denunciar as “montanhas de minas” que deixam “cabeças cortadas por sentenças”. É bem verdade que bem dizer todas as canções que catalogamos se encontraram, em maior ou menor força, nessa categoria das que portam um “conteúdo revolucionário”. Uma vez que são canções compostas por artistas não-alinhados com o Regime e, mais que isso, se lembrarmos que tais canções disputam esses ideários sobre Tiradentes, podemos compreender que esse primeiro nível, da crítica quanto ao conteúdo, seja uma semelhança compartilhada por tais fontes. Nesse primeiro nível observamos, então, a intenção e atenção com o conteúdo da canção, sua letra, que porta denúncia, mais ou menos direta, dos desmandos e das injustiças.

### 2.4.2. Forma

Quando nos propomos a pensar a revolução também no que diz respeito à forma, passamos então a adentrar em um debate bastante caro para a arte engajada, no qual os próprios produtores questionavam e propunham as potencialidades que a arte pode exercer.

Encontramos aqui canções que, para além de denunciar os autoritarismos em suas letras e textos, buscam operar tais críticas por meio de uma forma também revolucionária. Falamos então da própria estética sonora da canção, dos arranjos, das orquestrações e, com isso, dos ambientes sonoros propostos e das sensações ou emoções que tais produções buscam reproduzir. Pensamos, também, em artistas e produções tão engajados e vanguardistas que operavam suas críticas sociais e políticas não apenas por meio da arte, mas de novas propositivas artísticas, buscando romper barreiras e questionar cânones dos padrões artísticos então vigentes. No que diz respeito à “forma revolucionária”, os grandes exemplos se dão nos encobrimentos, nas mensagens cifradas, somada ao investimento na “ambiência sonora” que cerca a reatualização do herói ou de seu movimento.

Um bom exemplo, por sua força dramática e poética, é pensarmos a canção **“Rosa dos ventos”** (BUARQUE, 1970), uma canção composta e gravada por Chico Buarque que consta como primeira faixa do lado B do LP “Chico Buarque de Hollanda nº 4” lançado pela Philips em 1970. Um passo importante ao operarmos com as fontes fonográficas é nos acercamos de seus contextos, que nos aproximam de informações adicionais que ajudam nas análises dos discursos e das produções propostas, com isso, atentemos que, ao nos depararmos com a discografia lançada por Chico Buarque, o volume 4 tem seu momento e sua peculiaridade. Após sua estreia em 1966 com o LP “Chico Buarque de Hollanda” (conhecido no universo do colecionismo de vinil como o “volume 1”), Chico já desponta no cenário nacional. Surgindo na cena nacional com um disco que apresentava canções de autoria própria, surgia ali, ainda incipiente, o artista crítico ao tempo presente (vide “Pedro Pedreiro”). É nesse momento, também, que Chico é fortemente associado como sendo um herdeiro da tradição da canção brasileira. Com doze bons sambas escritos por Chico, o artista é comparado e apresentado como “Herdeiro de Noel”<sup>66</sup>. Tal momento é peculiar pois acredito que as canções desse primeiro disco de Chico, que não são do nosso escopo de análise visto que não tratam de Tiradentes, são marcadamente canções que operam a crítica por meio de seu “conteúdo”, mas ainda não ousam tanto no que diz respeito à “forma”.

Na sequência desse trabalho Chico lança ainda mais 5 discos até 1970, o ano do volume 4. Temos três álbuns “extras” que compõem a discografia do cantor, são eles “Morte e Vida Severina” (Philips, 1966), projeto musical teatral de Chico da musicalização do texto de João Cabral de Melo Neto e dois discos em que Chico traduz e canta suas canções em italiano

---

<sup>66</sup> Como podemos ver na capa da revista (folhetim) sobre televisão “inTerValo” lançada pela Editora Abril em novembro de 1966 com o título “Chico, o herdeiro de Noel”, trazendo na capa uma das duas fotos do cantor que compõem a capa do LP de 1966.

(marca do período do exílio), são eles; “Chico Buarque na Itália” (lançado no Brasil pela RGE em 1969) e “Per um pugno di samba” de Chico com parceria de Ennio Morricone (RCA, 1970). Porém, para essa análise nos deteremos nesses quatro primeiros álbuns de estúdio de Chico Buarque de Hollanda, todos numerados (volumes 1, 2, 3 e 4) e lançados, respectivamente, em 1966, 1967, 1968 e 1970. Pontuemos, então, o que significou naquele momento da carreira de Chico esse volume 4.

Segundo Adélia Bezerra de Meneses (1982), nos três primeiros discos, Chico está na fase do “lirismo nostálgico”; canções que contam um passado saudoso como fuga da situação presente. Ou, para utilizarmos nosso mecanismo de análise; a crítica se concentrava no conteúdo das letras. Um certo teor de nostalgia, romantismo, ingenuidade e esperança povoavam as obras do artista. Porém, com o quarto disco, Chico rompe com sua trajetória até então relativamente linear, e passa para a “vertente utópica” (ainda segundo a autora) na qual a crítica social acaba por acentuar-se e as canções passam a versar não tanto sobre um passado idealizado, mas apontam para a construção de um futuro diferente. Segundo Meneses, o disco “Chico Buarque de Hollanda vol. 4” é o disco da crise, da ruptura do autor com sua obra de até então. Por mais que discordemos um tanto quanto a polarização entre “lirismo” e “engajamento”, pois, como apontamos, canções como “Pedro, pedreiro” já eram fortes mensagens políticas do artista, é inegável a força e a transformação latentes que passam a povoar a obra de Chico Buarque com o lançamento do volume 4. Temos um bom exemplo dessa guinada se lembrarmos que nesse disco o autor cria canções metalinguísticas, de auto-citação, nas quais faz referência a versos de músicas dos discos anteriores para, nesse novo momento, negar seu posicionamento e se mostrar arrependido de “cantar a janela”, a notar a canção “Agora Falando Sério”, que é magistralmente analisada na obra “O desenho mágico” como sendo o discurso pessoal de Chico sobre sua relação com a canção e o público.

Para entendermos melhor a importância desse disco e desse momento, reproduzo abaixo um parágrafo da obra supracitada que, mesmo extenso, é bastante claro e enfático ao comentar esse ano de 1970 para Chico:

Chico passará a encarar o tempo não mais como algo que dilui as coisas – a rodaviva desintegradora – mas como algo que carrega em seu bojo a virtualidade da transformação. Passa a tomá-lo como algo a vir, como um “por vir”, e não como um passado a ser recuperado. Assim, o tempo assumirá nas suas canções uma dimensão histórica, desaparecendo o “tempo mítico”, para dar lugar, a momentos e fatos que não são mais reversíveis, porque acontecimentos *históricos*. Em outras palavras: numa fase inicial de sua produção, em virtude do distanciamento provocado pelo desencanto político, Chico, afastado de qualquer participação política, quase recusa o tempo; mas a partir da virada da década, endossará a concepção de que o homem se faz na história, estando os valores humanos imersos no tempo. E suas canções se

tornarão utópicas, passando a reivindicar vigorosamente um futuro irreversível: o amanhã que será outro dia (*Apesar de Você*), o Carnaval que vai chegar (*Quando o Carnaval Chegar*), o despertar da multidão (*Rosa-dos-Ventos*), a explosão erótico-política de *O Que Será*, o homem de amanhã (*Primeiro de Maio*), a instauração da experiência dionisíaca no mundo prometéico (*Linha de Montagem*). (MENESES, 1982, p. 36-37)

Como podemos notar, além da tomada de posição política, há uma alteração na própria percepção do tempo, e do homem no tempo, na obra de Chico, do volume 4 em diante, pois doravante o autor reivindica “que o homem se faz na história”. E é nessa crescente esperança no novo, no amanhã e na mudança que Chico aposta em “Rosa-dos-ventos” no “despertar da multidão”. Vejamos a letra da canção de Chico Buarque:

E do amor gritou-se o escândalo  
 Do medo criou-se o trágico  
 No rosto pintou-se o pálido  
 E não rolou uma lágrima  
 Nem uma lástima  
 Pra socorrer  
 E na gente deu o hábito  
 De caminhar pelas trevas  
 De murmurar entre as pregas  
 De tirar leite das pedras  
 De ver o tempo correr  
 Mas, sob o sono dos séculos  
 Amanheceu o espetáculo  
 Como uma chuva de pétalas  
 Como se o céu vendo as penas  
 Morresse de pena  
 E chovesse o perdão  
 E a prudência dos sábios  
 Nem ousou conter nos lábios  
 O sorriso e a paixão  
 Pois transbordando de flores  
 A calma dos lagos zangou-se  
 A rosa-dos-ventos danou-se  
 O leito dos rios fartou-se  
 E inundou de água doce  
 A amargura do mar  
 Numa festa amazônica  
 Numa explosão atlântica  
 E a multidão vendo em pânico  
 E a multidão vendo atônita  
 Ainda que tarde  
 O seu despertar  
 (BUARQUE, 1970)

Na canção de Chico Buarque, há, não só na letra, como na forma da canção, no ritmo, uma impressão de tensão crescente. Há uma suspensão, algo velado, secreto, que segue na canção num “crescendo”. Na primeira parte da música vemos o relato de uma situação-problema, de um período de medo e de terror; “do medo criou-se o trágico/No rosto pintou-se o pálido”. Esse medo leva às práticas secretas, a escamotear as mensagens e as ações; “hábito

de caminhar entre as trevas/de murmurar entre as pregas.” Até que, num segundo momento, dá-se a redenção; “sob o sono dos séculos, amanheceu o espetáculo”, um novo surge e redime o que até então era trágico/trevas/pálido pois o céu “chove perdão” de tal modo explícito que nem mesmo a “prudência dos sábios” ousa sugerir conter a felicidade do alvorecer daquela nova realidade. Por fim, num terceiro momento, com um tom apocalíptico, começa o detalhamento do que gerara tal mudança, o surgimento dessa nova situação, envolto em força e grandiosidade, a canção, letra e música atingem o ápice do “crescendo” e extravasam, transbordam em “inundação”.

A canção prenuncia algo tão inerente e incontrolável quanto uma força natural, como se o mundo clamasse por uma nova realidade, tal qual “o céu, morrendo de pena, choveu o perdão”, agora outras forças da natureza também entram em revolta; “a calma dos lagos zangou-se/a rosa-dos-ventos danou-se/o leito dos rios fartou-se”. Um basta é imposto pela própria natureza que não comporta mais a “amargura do mar” e deságua uma nova água doce no que antes era azedume. O sofrimento de outrora agora é tido como absurdamente antinatural, como algo impensável e impossível de suportar (lembremo-nos do jogo de palavras em “o leito dos rios fartou-se” que desemboca na chegada de nova água doce no mar). Tudo isso se dá não só numa “festa amazônica”, mas numa verdadeira “explosão atlântica”, em um momento em que a multidão vê em pânico e atônita, ainda que tarde, o seu despertar. O motivo central, então, dessa mudança e da insurreição do novo é, ao final, o despertar da multidão. A tomada de consciência do povo.

Esse despertar, porém, não é um despertar qualquer. É um movimento político de tomada de consciência e de assumir um papel de agência. E para caracterizar esse despertar Chico recorre a um exemplo histórico, que é justamente onde nosso herói-Tiradentes aparece, veladamente. Vejamos o que diz, em sua análise sobre “Rosa-dos-ventos” Adélia Bezerra de Meneses:

Há algo de “fim dos tempos”, de escatológico, de apocalíptico, no momento em que a multidão vê, em pânico, atônita, “ainda que tarde /o seu despertar”. De novo, em Chico Buarque, a confluência do erótico com o político: o escândalo do amor (verso 1) converge com a inequívoca referência política dos últimos versos. Esse “ainda que tarde” é uma indisfarçável citação do lema libertário da Inconfidência Mineira (e, portanto, referência a um caráter popular insurrecional): “*Libertas quae sera temen: Liberdade ainda que tarde*”. (MENESES, 1982, p.134)

O movimento mineiro é visto e apresentado, como sendo, na interpretação da autora, um movimento libertário, popular e insurrecional. Chico, então, fala do despertar de um povo ainda que tardio, mesmo em 1970, mesmo tendo passado março de 1964 ou

dezembro de 1968, pós-Marcha dos 100 mil ou pós-AI-5, ainda que tarde, porém ainda havendo tempo. Que brotasse uma insurreição na consciência do povo, que os caminhos fossem alterados (“a rosa-dos-ventos danou-se”) e renovados com o novo despertar do povo brasileiro, com o levante contra o “grito”, o “escândalo”, o “trágico”. Para findar o tempo das “lágrimas”, das “lágrimas” e esperar pelo “amanhecer do espetáculo/como uma chuva de pétalas”.

Cabe aqui que atentemos, para além da referência indireta à Inconfidência (que por si só pontuaria no campo do “conteúdo revolucionário”), devemos lembrar também, para compor esse “conteúdo revolucionário” no qual a canção se insere, que consta nesse mesmo disco “volume 4” outra canção que compõe o cancionário sobre Tiradentes, o “Tema dos Inconfidentes” (escrita tendo por base um poema de Cecília Meireles). Porém, como essa canção foi composta para a peça “Os Inconfidentes”, de Flávio Rangel, a análise dessa letra se dará no Capítulo 3, no qual comentaremos Tiradentes no teatro musical brasileiro. Porém, claro, tenhamos em mente que as duas canções compõem o mesmo disco e integram o mesmo cenário musical proposto.

Outra questão importante, que inclusive pode ajudar a compreendermos ainda melhor a força da canção, sua dramaticidade e, com isso, sua potência e inovação quanto à forma, para além do nível do conteúdo, é lembrarmos que essa canção também foi interpretada e gravada, nesse mesmo período do Regime, por Maria Bethânia tanto em seu álbum ao vivo, que tem a canção como título, “Rosa dos Ventos” (Philips, 1971) como em seu álbum de estúdio “A tua presença” (Philips, 1971). Dona de uma das vozes mais marcantes da música brasileira, e conhecida por seus shows e interpretações, podemos notar na gravação de Bethânia a força e a “explosão” propostas por Chico em uma potência ainda mais ampliada.

Dando continuidade às canções que acreditamos inovar ao trazer sua mensagem política também ao nível da “forma” é justo lembrar, também, de “**Alferes**”, canção que integra o primeiro LP da carreira de João Bosco<sup>67</sup>, lançado pela RCA Victor em 1973. Nesse disco João Bosco inicia sua carreira já em um período de “ditadura escancarada” e de censura oficial institucionalizada, operada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Encontramos no LP um tom forte de crítica ao tempo presente e à sociedade de então.

---

<sup>67</sup> É interessante ressaltar ainda que nesse primeiro disco de João Bosco, a própria arte gráfica da capa do LP permite aproximar as imagens de João Bosco à iconografia de Tiradentes. O desenho assinado por Carlos Scliar deixa uma margem interpretativa podendo oscilar numa alusão ao herói como ao artista; [A capa do LP encontra-se nos Anexos dessa pesquisa].

Canções como “Nada a desculpar” (Enquanto brincam no gramado as moças chiques/eu quero chuva pra estragar o piquenique/Eu não provei aquele tipo de xarope/Que está por cima nas pesquisas do IBOPE/Eu estou remando rio acima por prazer/não há nada a desculpar, foi por querer/me passe o sal pra botar na sobremesa/O grande público cansou minha beleza) e “Boi” (Ê! Ê! Boi! Rebenta o cercado e guerreia por teu lugar”) já mostram o desconforto com o *status quo* e a necessidade de lutar para mudá-lo.

Se formos pensar o trabalho proposto por João Bosco e Aldir Blanc quanto às inovações e revoluções que, para além da letra (conteúdo), atingem a forma da canção, podemos pensar, associado a “Alferes”, a canção “Quilombo”, na qual também observamos críticas ao tempo-presente operadas por meio de um discurso que conclama, aludindo ao passado, para a lutar pela mudança. Em “Quilombo”, a representificação de Zumbi e do Quilombo de Palmares, observamos a particularidade do modo como João Bosco canta, em tom de urgência anunciando uma mensagem semi-cifrada. Nela, ouvimos um discurso rápido de palavras de sonoridade semelhantes (que se embaralham e confundem) e repleta de corruptelas linguísticas na língua portuguesa (comum, na Colônia, na fala dos povos que haviam sido sequestrados no continente africano e escravizados na América de colonização lusa). Há, nesse ambiente quase que de cacofonia, um modo velado de repassar um código, de repetir uma mensagem codificada; “arruma a trama/arruma a trama/arromba a tranca/arromba a tranca/atiça a zanga/atiça a zanga/ateia fogo/ateia fogo/afia a ponta/afia a ponta.”

A urgência desse chamado é tão grande que a velocidade torna-se preponderante frente à compreensão, o perigo inerente compõem junto com o ritmo da canção e a batida do violão de João Bosco um cenário, uma ambiência sonora de conspiração e conjura, a urgência da trama, pela organização da rebeldia. A canção dá-se quase que “a galope”. Ao dar um ritmo de “ação” à narrativa, a canção envolve o ouvinte, facilitando assim a compreensão e reatualização de “arrombar as trancas e lutar pela liberdade”, da luta dos tempos de Tiradentes para aquele momento-presente. Ainda pensando sobre essa inovação quanto à forma, um exemplo talvez ainda mais latente podemos encontrar na canção “Ouro Preto”.

Francisco Mário, grande instrumentista, em “Ouro Preto”, parceria sua com Fernando Rios, investe fortemente na construção de um clima denso e tenso, que propõe uma ambiência quase que solene para a canção. Chico Mário, foi um importante nome na luta pela democracia no Brasil. Junto de seus irmãos, o sociólogo Herbert de Sousa (Betinho) e o cartunista Henrique Filho (Henfil), lutou contra o Regime Ditatorial no Brasil. Cantor de um ciclo universitário-político, Chico Mário se apresentou em vários festivais universitários e

atos promovidos pelo CPC da UNE. Em seu disco inaugural, lançado em 1979, Chico Mário conta com a participação de nomes importantes da música brasileira como Antônio Adolfo, a cantora e compositora Joyce Moreno e o grupo vocal Quarteto em Cy. Nesse seu primeiro trabalho percebe-se o tom crítico da realidade constante, que associa letra forte com canções densas e de grande carga dramática.

Após “Ouro Preto”, primeira faixa do LP “Terra” cantada pelo autor, encontramos, na faixa 2, a canção “Terra” interpretada por Francisco Mário e Joyce, que apresenta relato de uma mulher torturada, uma homenagem às “pessoas consumidas vivas” segundo o próprio autor<sup>68</sup>. Como diz Joyce, em documentário sobre os irmãos; “suas letras [de Francisco Mário] eram diretas e impactantes, nuas e cruas” (MORENO, 2006, *documentário*)<sup>69</sup>. Verdadeiras denúncias que reverberavam as vozes da dor dos que lutavam contra a Ditadura. Outro exemplo de contestação em conteúdo e forma, podemos observar na última faixa do disco, “Reses tensas” (jogo de palavras com resistências) em que o autor canta, intercalando com o coro feminino, a importância da desobediência: “Quero imenso dizer não/A quem me tenta/Quase me compra/Nego, brigo e digo não/A voz que manda, me ordena.../”. Intercalado entre autor e coro, vemos o discurso de “um” ser repetido e reverberado pelo “coletivo”, vemos um jogo de amplificação do discurso, reprodução e reverberação da mensagem, das palavras de ordem: “obedecer, obedecer/Não calo a boca/Falo até ficar rouca/Obedecer, obedecer/Não calo a boca/Falo até ficar louca”.

Em “Ouro Preto”, especificamente, percebemos que o autor “abre” o disco com um discurso duro e incisivo. No decorrer do LP a tensão chega a ser um pouco mais dissipada, porém a primeira faixa é, sem dúvidas, uma experiência auditiva impactante.

A letra da canção começa fazendo referência às montanhas de Minas, uma característica da topografia do solo do estado de Minas Gerais. Porém são montanhas ao redor da cidade, que protegem a cidade do mundo (logo, que de algum modo a isolam do mundo), e essas montanhas guardam todos os gritos das montanhas de Minas. O jogo aqui, acredito, é que as “montanhas” que gritaram foram os grandes vultos do passado, os heróis martirizados, em especial Tiradentes, que foram submetido à tortura. A denúncia, então, é dos gritos encarcerados, não ouvidos.

O cenário reforçado, das montanhas de Minas, se liga ao de Ouro Preto, cidade que conjuga signos como “conspiração”, “revolta”, “insurreição, mas também outros como

---

<sup>68</sup> Encarte que acompanha o disco. (Anexos da pesquisa)

<sup>69</sup> Trecho de entrevista de Joyce Moreno concedida para o documentário “Três Irmãos de Sangue”, de Ângela Patrícia Reiniger, lançado em 2006, pela Biscoito Fino.

“delação”, “prisão”, “forca” e “execução”. É exatamente com esses múltiplos signos que a letra da canção opera, em tom aflito, repetindo constantemente “as montanhas de Minas”. Continuando a canção afirma que “Ouro Preto” tem pedras espalhadas, pequenas e redondas que formam suas ruas e calçadas; outra vez a alusão a uma característica física da cidade que ainda hoje guarda seus traços coloniais, seus casarões e suas ruas de pedra. Mas cada pedra das ruas e das calçadas trazia consigo “uma cabeça cortada por uma sentença”, ou seja, as pedras da cidade portariam a memória de um condenado, a memória não só da execução como da mutilação (lembremos aqui a execução de Tiradentes, do esquartejamento de seu corpo seguido da macabra exposição de seus restos mortais pelas estradas da capitania, evidências da pedagogia do medo e do terror que a Metrópole operou na Colônia. E pensemos, então, que é a esse medo e ao terror que letra e música referenciam ao narrar esse cenário de carnificina, de “cabeças cortadas nas calçadas”).

Porém tais pedras não trazem consigo apenas simples cabeças cortadas, são cabeças cortadas que revelam e reatualizam, o gesto heroico, aquilo que teria sido o mais nobre no herói do passado, e logo, em paralelo, com os heróis daquele tempo-presente, o “gesto agreste, uma boca fechada a ferro e brasa”, bocas essas que mesmo pisadas e machucadas (“entre gritos pisados”) não dizem amém e “repetem em coro e fogo; Libertas que serás também”.

Um cenário quase análogo ao inferno dantesco trabalha não apenas na construção da tensão, como inclusive no “desconforto”, ao apresentar uma realidade cruenta de corpos mutilados. Vemos então a construção de uma tensão quase que palpável, tamanho é o empreendimento de tentar construir uma sensação de angústia, de triste solenidade, de terror, que buscam dar à canção a conotação da densidade e gravidade do cenário dos cárceres e das salas de tortura onde estiveram submetidos à injustiça os heróis do passado e do presente que lutavam pela liberdade.

### **2.4.3. Emissão**

Por fim, ao pensarmos a questão política quanto ao nível da “emissão” ou da “circulação”, podemos encontrar exemplos bem diversos, como comentaremos, porém a primeira questão a ser posta aqui é a ruptura brutal ao buscar desvincular o produto cultural da Indústria Cultural. Como observaremos alterações nas noções de arte, emissão, do papel do autor, e mesmo do receptor (que passa a não mais ser visto como simples “receptor” da

canção). Ao buscarmos agrupar as canções em que a mensagem política tocava também na “emissão revolucionária”, podemos notar esse empreendimento, e evidenciar tais ações, de formas variadas e diversas, a depender da canção e do autor, uma vez que aqui se trata de uma análise que transpassa o universo circunscrito imediatamente à canção, compreendida como soma de forma e conteúdo; letra e música. Passamos então a atender as utilizações da figura herói, porém estando atentos para que tal ferramenta buscava “captar”, de um modo novo, o ouvinte, e com isso almejava levá-lo à ação, operando assim um deslocamento da zona de conforto da inação ou a convocação ou a inquietação-incômodo. Essas obras buscam, fazendo uso de certos procedimentos que veremos, alcançar, tocar e arregimentar o ouvinte, evidenciando assim uma profunda preocupação com a “emissão” para buscar uma nova “recepção” que atinja e revolva o antigo “consumidor”. Podemos ver essa preocupação com a “recepção” pelo ouvinte, e de com isso atingi-lo, quando os autores se fazem preocupados em diluir o heroísmo e o protagonismo da agência no processo histórico, como veremos, questão essa bastante cara também na dramaturgia. Em obras como “Quem será o herói” (MOURA e BRANT) e “Sonhos Brasis” (GONZAGUINHA), por exemplo, vemos essa multiplicação de sujeitos e, com isso, a diluição do ato heroico. As duas canções se utilizam do artifício de diluir o nome do herói nos diversos nomes próprios, hoje comuns, que o compõem. Assim diversos sujeitos anônimos se tornam os herdeiros dos atos de Tiradentes: “João é Maria, Waldemar é Pedro. José é Tereza que é nossa Das Dores; Joaquim, José, da Silva, Xavier”. A canção ainda arrebatava “meu povo é meu herói”. De modo semelhante, na composição de Gonzaguinha, o heroísmo é também diluído nos anônimos que, somados, compõem o herói, “Seu Joaquim, seu Zé da Silva, e, venha lá seu Xavier”. Notamos aqui o apelo direto aos desconhecidos, aos anônimos, conclamados por seus nomes próprios, comuns e repetidos entre os homens da população brasileira. Logo podemos notar o empenho, de mais que denunciar, conclamar o “público” para tomar pra si a herança e a luta de Tiradentes.

Também pela atenção à emissão, podemos destacar os exemplos de “Jesus e Tiradentes” e, em especial, de “Ouro Preto”. O primeiro por pertencer à tradição oral, nem sempre registrada, ou ser registrado por diversos cantadores, e com isso não apresentar uma letra fixa ou autor definido. Produto típico da tradição popular, oral e do campo da memória, o repente foge às regras do mercado e ao jogo das gravadoras, uma vez que é uma representação imaterial da cultura popular do sertão Nordeste.

Já no segundo caso, a composição de Chico Mário dialoga com o universo da Música Independente, contenda que o autor de “Ouro Preto” tanto encampou. Francisco

Mário foi ligado à UNE e ao seu CPC, sendo um integrante do movimento da canção universitária e dos festivais universitários, apresentando-se assim em diversas instituições de ensino pelo país. Para além disso, o autor militou no campo da Música Independente, chegando a lançar o livro “Como fazer um disco Independente” (MÁRIO, 1986).

Cabe aqui atentarmos especialmente para a figura de Francisco Mário e ao movimento da produção da Música Independente, inclusive lembrando que o cantor chegou a ser presidente do grupo de cantores independentes. Tal grupo era composto por uma vertente de artistas que buscavam diminuir a força e a influência das gravadoras, e com isso do “mercado”, em suas produções artísticas, tanto no campo da produção, como da captação e da distribuição.

Faz-se preciso que comentemos, ainda, o modo como o primeiro disco de Chico Mário foi produzido e lançado. O selo do disco chama-se “Libertas”<sup>70</sup> já aqui uma referência à Conjuração Mineira pelo seu lema). Tal “selo” é, na verdade, uma gravadora de produção independente lançada pelo próprio Francisco Mário, para a produção de seu primeiro trabalho. “Libertas” referenciado na ideia de Liberdade, de libertação, tal qual na conclamação dos inconfidentes mineiros; “Libertas Quæ Sera Tamen”.

Porém é preciso entender o que era, e o que significava, lançar um disco por um selo independente naquela época. Criar e lançar seu trabalho por meio de um selo independente é um verdadeiro ato de liberdade e rebeldia de Francisco Mário. Acompanha esse primeiro Long Play, uma folha datilografada contendo a explicação do modo de lançamento do disco e a importância de incentivar a produção de música independente naquela época. Tal texto, um verdadeiro “manifesto”<sup>71</sup> assinado pelo autor, tornou-se fonte para essa pesquisa graças ao colecionismo que nos aproximou da materialidade dada a essas fontes. Com isso encontramos, além do disco em vinil e sua capa, seu encarte e, em anexo, uma cópia dessa folha datilografada, dobrada, conservada e com as marcas do tempo, mas que resistiu junto ao exemplar do LP até chegar ao escopo dessa pesquisa.

Reproduzo aqui o começo do texto: “Fazer um disco com suas músicas, contando com a participação de excelentes músicos, sem pertencer a nenhum esquema comercial, ou estar preso às poderosas gravadoras multinacionais, parece um absurdo hoje no Brasil. Mas não é”. Vemos aqui a afirmação da importância da arte verdadeiramente independente, que se desvincula dos esquemas comerciais e da capitalização do mercado da fonografia nacional e

---

<sup>70</sup> A foto da capa LP de Francisco Mário, com destaque para o selo Libertas, encontram-se nos Anexos dessa pesquisa.

<sup>71</sup> Fac-símile do Manifesto de Francisco Mário encontra-se nos Anexos dessa pesquisa.

internacional. Os desafios eram enormes, como podemos ver alguns parágrafos depois nessa mesma nota quando é explicado como se deu a venda o disco: “[o disco] será vendido por ele próprio [Francisco Mário] para as lojas, em shows, ou através de pedidos diretos”. O contato direto é reforçado não só no escrito do autor para o ouvinte, mas no próprio convite para o show e para o contato e nas trocas físicas entre o artista e os ouvintes. Já nas últimas linhas o documento narra o desafio enfrentado no lançamento do disco: “Para lançar o disco, Francisco Mário fará shows em teatros e Universidades. O disco é independente das pessoas e empresas que manipulam o mercado e a cultura brasileira, e estará à venda em lojas, show ou poderá ser pedido”. No fim da página encontrava-se o endereço e o telefone para efetuar os pedidos.

Como podemos ver, o disco (tanto suas músicas como sua gravação, lançamento e vendagem) foi um verdadeiro ato de insurreição de Francisco Mário que não só em seu primeiro disco, mas durante toda sua vida, foi um grande defensor da popularização dos modos de produzir e difundir cultura, para além dos esquemas das gravadoras e do mercado, tendo sido, inclusive, participante dos movimentos de músicos independentes no Brasil.

Compreendemos, então, que de diversos modos Tiradentes foi “representificado” por questões diversas. Seja convocatória urgente para a ação no tempo presente, na diluição do papel de agência no processo histórico, e da própria noção do herói como uma pessoa comum, e não como um eleito, vemos que as canções que buscaram evocar Tiradentes faziam tal apelo com o intuito de divulgar uma mensagem aos ouvintes.

Tal noção, da contestação nos níveis do “conteúdo”, da “forma” e da “emissão”, presente no debate proposto por Heloisa Buarque, tornou-se mais nítida para mim, no campo da produção musical, graças ao colecionismo e o meio que essa prática proporciona. Foi em diálogos com Mário, na *Bolacha Preta*<sup>72</sup>, que atentei para seu gosto por “canções engajantes”. Em nossas várias conversas sobre música e sobre políticas, sr. Mário me listava as produções e os artistas “engajantes” de sua predileção. Tal conceito faz-se bastante útil para alcançarmos o que propõe Heloisa Buarque em seus estudos. Se uma canção dançante, ou envolvente, atinge e impacta os sujeitos os levando a dançar e os envolvendo em seu ritmo, e tal qual uma alegria contagiante se espalha e contagia os demais, podemos então estabelecer uma sutil, mas precisa, diferença entre a canção “engajada” e o que podemos chamar de canção “engajante”. Acredito que enquanto no primeiro nível temos as “canções críticas”, com foco no conteúdo, teríamos então as “canções engajadas” que seriam as que levaram suas questões políticas

---

<sup>72</sup> Sebo de vinil em Fortaleza, gerenciado por Mário “Bolacha”, zeloso colecionador e atento *marchand* do mercado de discos, em especial discos da “música brasileira”.

também para o campo da forma e, por fim, as “canções engajantes”, que buscariam, então, tocar e arregimentar seu ouvinte, elevando-o do papel de “consumidor” para o de “agente” na sociedade. Como se, em alguma medida, a canção “engajada” fosse algo que dissesse respeito, de modo central, ao autor e ao seu engajamento, enquanto na canção “engajante” a atenção movesse para a tentativa de engajar os demais sujeitos e com isso arregimentar e conchamar, de fazer um movimento de engajamento popular.

Antes de finalizar a análise do cancionário, gostaria de ressaltar a questão do protagonismo e da agência no processo histórico. Buscando compreender assim, ao analisarmos as evocações do herói Tiradentes nos discursos das oposições, como esses elementos trabalhavam com a figura, e o papel, do Herói na narrativa e na agência da História. Diferente das evocações militares, que em sua tônica, celebram os “grandes homens”, o herói “vulto da história”, nas produções musicais que analisamos, podemos observar outras “utilidades” para a figura do herói nessas narrativas.

Trata-se, de certa maneira, do questionamento do “protagonismo” e da “excepcionalidade” do herói na história. Uma vez que essa mitologia pode ser conservadora e reacionária, como também pode ser “revolucionária”, convocatória e mobilizadora. Essa questão da agência, do protagonismo, que também veremos muito fortemente nas produções teatrais faz-se presente quando canções como “Nosso herói” afirmam “meu povo é meu herói, ele é a força que a força não pode calar”. Ou mesmo em “Sonhos Brasis”, quando Gonzaguinha divide o extenso nome do alferes nas menções aos comuns “Joaquim”, “José” e os “Xavier. Ao apostar no herói como um coletivo, ou em alguém que une e arregimenta uma ação social de um coletivo, vemos a diluição dessa agência no processo histórico, a descentralização de protagonismo, diferente das narrativas épicas ou românticas do “herói” clássico. Em “Rosa-dos-ventos”, de Chico Buarque, a ação do despertar, dos antes atônitos, é elevado à “multidão”. Como vemos é a própria dualidade da personagem herói na narrativa, em sua dimensão individual ou coletiva, que pode eximir ou mobilizar, que permite com que esse mito diga respeito não só ao passado, como ao presente, e nesse presente, às possibilidades de construção de futuros. O herói na história tanto no que diz respeito às suas narrativas do passado como também às noções e possibilidades de um indivíduo ser agente no processo de transformação histórica, no desenrolar dos acontecimentos que podem mudar as realidades e abrir novas perspectivas.

### 3. CAPÍTULO 3: “SUAS AÇÕES E SEU NOME, POR ONDE A GLÓRIA OS ESPALHA?” - TIRADENTES NO TEATRO-MUSICAL BRASILEIRO

“Tombado fica seu corpo  
Nessa esquisita batalha  
Suas ações e seu nome  
Por onde a glória os espalha?”  
(CHICO BUARQUE  
& CECÍLIA MEIRELES, 1970)<sup>73</sup>

Tal qual observamos no capítulo anterior, ao tratar das canções, cada tipologia de fonte porta uma especificidade ao estudo historiográfico. Ao definir recortes e, com isso, elencar e agrupar documentos para analisá-los como fontes de uma pesquisa, o historiador opera, e se aproxima, de um universo material e dos contextos anexos e circundantes dos documentos selecionados. Dito isso, faz-se imprescindível que busquemos compreender os desafios e possibilidades, que possam surgir em um estudo que se debruça sobre “História e Teatro”. Segundo Patriota (2004) os estudos históricos que utilizam fontes provenientes da dramaturgia colocam o pesquisador face a uma “perspectiva muito abrangente, porque a menção ao Teatro significa evocar as seguintes áreas artísticas: dramaturgia, iluminação, cenografia, figurinos, trilha sonora, interpretação, etc” (PATRIOTA, 2004, p.231). Essa multiplicidade da “montagem” evidencia a junção e coordenação que é possível ao somar diversos elementos e artes na produção teatral.

Além desse primeiro desafio de deparar-se com essa multiplicidade da potência artística do Teatro, a autora enumera também possíveis fontes que podem auxiliar na aproximação do trabalho historiográfico com as artes cênicas: ““registros de encenações, [...] propostas dramatúrgicas, infindas concepções cênicas, além de depoimentos, autobiografias, biografias, críticas teatrais.” (PATRIOTA, 2004, p.231). Tais fontes, que dão conta dos “contextos”, tomam uma importância ainda maior ao pensarmos uma peculiaridade do trato com o Teatro nas pesquisas acadêmicas em história. Mesmo que somemos essas fontes “anexas”, das entrevistas, biografias e críticas, ao livro impresso que contenha o roteiro da peça, ainda assim permanece uma relativa “distância” entre o produto cultural proposto pelo Teatro e aquilo ao que o historiador tem acesso.

Tal como podemos observar no estudo de Chartier (2002), já na Idade Moderna, nomes basilares da dramaturgia europeia como Molière e Lope de Vega resistiam fortemente à publicação dos roteiros de suas peças. Segundo Chartier, esses autores se preocupavam,

<sup>73</sup> Trecho de “**Tema dos Inconfidentes**” de Chico Buarque e Cecília Meirelles. A canção, como veremos, conta com versões de Chico Buarque e de Nara Leão.

pois, “a publicação impressa de uma comédia não pode ser mais do que uma cópia infiel, fraca e inerte da *performance*, que é sua forma original e verdadeira” (CHARTIER, 2002, p.75).

Porém, por mais legítima e fundada que seja a ressalva apresentada, ainda assim são os textos, os roteiros publicados, que nos permitem, mesmo que com essa distância e distorções, vislumbrar as intenções e as instruções cênicas do autor. São tais fontes, somadas às entrevistas, críticas e ensaios sobre arte dramática, que permitem e operam a aproximação da pesquisa em História com o Teatro.

Tais peculiaridades se apresentam pois, em certa medida, é preciso que compreendamos que a peça, a encenação, é aquilo que a História compreenderia como um evento. Segundo Alberto Tibaji, citado por Rosângela Patriota a montagem, a cena, acabam por “dispersa-se no tempo e no espaço. Essa dispersão acarreta um árduo trabalho para o historiador, na medida em que ele deve recorrer a uma variada gama de documentos que impõem dificuldades diferenciadas para serem lidos.” (PATRIOTA, 2004, p.241). É sob esse argumento que a autora rebate a classificação da cena como algo totalmente “efêmero” ou passageiro. Segundo Patriota, tal argumento, da “efemeridade da cena” se dá pelo contraste do Teatro com a “materialidade de outras obras artísticas, tais como: artes plásticas (pintura, escultura, xilogravura, litogravura), cinema, literatura, música (especialmente após o advento da indústria fonográfica)” (PATRIOTA, 2004, p.241). Porém, na sequência do texto vemos a afirmação dessa peculiaridade da dramaturgia na pesquisa histórica dado que a “cena” adquire um “estatuto de “acontecimento”, isso é, como tal possui um tempo e um lugar.” (PATRIOTA, 2004, p.241). São essas diversas peculiaridades que exigem nossa atenção na operação dessa pesquisa, pois as fontes ligadas ao Teatro, tal qual as documentações de origem militar ou oficial, que vimos no Capítulo 1, ou mesmo as canções que vimos no capítulo anterior, exigem esse trato apurado do historiador.

A aproximação da presente pesquisa com as fontes do universo da dramaturgia ocorreu quando estávamos catalogando os registros fonográficos produzidos durante a Ditadura Civil- Militar, que tivessem por temática a narrativa do herói-Tiradentes. Além dos discos infantis, do compacto oficial, que vimos no primeiro capítulo, e das canções que analisamos no Capítulo 2, chamou a nossa atenção, também, no campo do cancionário, as peças produzidas para o teatro musical brasileiro. Elencamos diversas canções que tiveram processos distintos de registro ou divulgação; algumas delas registradas em disco de vinil, outras sem registro sonoro, mas com suas letras constantes nos roteiros das peças, e, em um

caso específico, as canções sendo gravadas depois de diversos anos da tentativa de produção da peça. Ao passarmos para o universo da canção do teatro-musical, analisaremos agora registros que compõem e integram um rico repertório sobre Tiradentes produzido no âmbito da dramaturgia nacional.

Seguimos o objetivo de pensar e problematizar o “personagem Tiradentes” trazido ao palco e evocado nesses trabalhos, buscamos compreender as razões que, naquele tempo, desencadearam tais memórias e “representificações”. As peças catalogadas, que compõem o inventário de fontes analisadas nesse capítulo, são; “Show Opinião” (COSTA VIANNA e PONTES; 1964), “Liberdade, liberdade” (FERNANDES e RANGEL; 1965), “Arena Conta Tiradentes” (BOAL e GUARNIERI; 1967), “Os Inconfidentes” (RANGE; 1968) e “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana” (LAGO; 1977).

Adentrar no universo do Teatro constitui um desafio de desbravar e conhecer o enorme e novo campo, para mim, que é o da dramaturgia brasileira. Os contextos e os debates que, naquela época, permeavam os ciclos de diretores, autores e atores além dos próprios questionamentos sobre o teatro nacional e o papel e potência do teatro na sociedade. Tal como cada tipologia de fonte porta em si suas peculiaridades para o exercício do historiador, aqui seguimos falando do campo das produções artísticas e culturais, porém, além de adentrarmos os caminhos da canção, nesse terceiro capítulo pensaremos também o Teatro. Nesse desafio, como veremos, diversos nomes, hoje canônicos, do teatro brasileiro tornaram-se uma constante nas leituras das fontes e mesmo nos livros que auxiliam a pesquisa; Augusto Boal, Mário Lago, Gianfrancesco Guarnieri, Millôr Fernandes, Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Flávio Rangel. Além de todo esses personagens, tomamos contato também com os grupos e companhias teatrais, hoje compreendidos como pedras basais para a compreensão da história do teatro no Brasil, como o Grupo Opinião e o Teatro de Arena. O período do recorte se apresenta, sem dúvidas, como um momento pulsante da dramaturgia nacional, o que nos permite questionar e analisar as problemáticas então levantadas pelo Teatro Brasileiro; seus diálogos e correlações com seu tempo-presente. Como observaremos, desde a escolha dos textos, até as montagens do espetáculo, fazem-se visíveis ações e reações, frutos das mais diversas correlações de forças, apresentadas por um ramo do teatro nacional que se afirmava cada vez mais político em relação a um período de acirrada disputa ideológica, em que os “palcos nacionais” se mostravam preocupados com as “questões nacionais” tanto no âmbito social-político como na dramaturgia. Tal qual vimos no capítulo anterior, sintomaticamente, face ao estabelecimento da censura, também no teatro as reflexões

sobre o presente passaram a ser operadas por meio de resgates do passado. Tendo, em primeiro plano, acontecimentos e eventos relacionados à História do Brasil Colônia, a dramaturgia propôs pensar, em seu tempo presente, questões como o Golpe de 1964 (em peças como o “Show Opinião”, “Liberdade, liberdade” e “Arena Conta Zumbi”), as opções das oposições ao regime em 1967 (“Arena Canta Tiradentes”), e a crescente atuação da censura e dos ataques às liberdades individuais, em 1968 (“Os Inconfidentes”) e, até mesmo, ousou desafiar o ufanismo nacional reinante ao questionar as estruturas das narrativas históricas, das edificações dos mitos, e o real papel dos sujeitos elencados como os “guias” do processo histórico (aqui a referência é à obra de Mário Lago; “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”).

Tal como ocorreu com a canção brasileira, e em certa medida com a produção cultural brasileira, os anos que antecederam ao golpe, nas décadas de 50 e 60 do século XX, marcaram um cenário de engajamento intelectual, acadêmico e de esquerda que foi reconfigurado, face ao crescimento do autoritarismo e dos combates e perseguições às oposições, pós-golpe durante os governos do Regime. O Teatro Brasileiro também passou por profundas transformações de forma, política e de atuação social e proposta cultural

Do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) à nacionalização dos clássicos, como aponta Boal (1976), até o surgimento de grupos de vanguarda, politizados, o teatro brasileiro passou a ter maior relevância e produção, com o distanciamento da prática burguesa presente na encenação dos clássicos estrangeiros, passando para a “nacionalização dos clássicos”, até debruçar-se sobre a própria realidade brasileira e seus problemas.

Segundo o estudo de Miliandre Garcia (2007), o Teatro de Arena, em específico, e o movimento de renovação e modernização não apenas da dramaturgia, como do Cinema-Novo e da Bossa Nova, influenciaram o contexto da criação do CPC da UNE. Em específico a gestão de Augusto Boal e do Teatro de Arena como “teatro militante” que contribuiu para o movimento não apenas do CPC, como da instituição de um certo “lugar”, de um polo que criou, gerou e divulgou não apenas a “canção popular”, como influenciou os caminhos do que costuma-se chamar de “canção de protesto”, “Música Popular Brasileira” ou, na síntese da autora, a “música engajada.” Tal como vimos no capítulo anterior com a seleção de fontes que eram canções, é preciso salientar que também na dramaturgia temos uma presença constante de núcleos politizados, de oposição, compostos por integrantes ou ex-integrantes dos quadros culturais da UNE com o CPC. Nesse ambiente de efervescência e agitação, o teatro brasileiro buscava levar aos palcos novas questões sobre a realidade social brasileira. A arte buscava se

apresentar como cada vez mais “engajada” e “engajante”, focada na produção de “cultura popular” e voltada ao povo e às questões das massas<sup>74</sup>. Tanto o conteúdo (mais nacionalizado) como a forma (direta, combativa) passam a assimilar novas questões que agora figuravam como centrais na produção do teatro brasileiro.<sup>75</sup> Mesmo durante os anos seguintes ao golpe, com a perpetuação do Regime, a dramaturgia apresentou-se como lugar combativo e propositivo de debates na busca de novas formulações para o período da censura e do autoritarismo. Exemplo desse fenômeno encontramos ao pensarmos a 1ª Feira Paulista de Opinião (BOAL, 2016), produzida pelo Teatro de Arena, ocorrida em São Paulo em 1968 que buscou debater os rumos da dramaturgia nacional naquele conturbado período, discutindo censura, política e sociedade, mas também estética, dramaturgia e possibilidades sociais e culturais para as artes cênicas naquele contexto nacional e internacional.

Podemos traçar aqui uma certa “linha do tempo”, uma cronologia, do universo da dramaturgia brasileira. Se pensarmos, no que Boal elenca em seus textos, temos dos anos 40 aos anos 60 do século XX uma democratização do teatro, e efervescência do Brasil novo da década de 50 que, no teatro, leva ao auge do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Entre o começo da década de 60 até 1964, a crescente politização, os vínculos com o CPC, os debates sobre o papel e a função da arte (promovido por autores, críticos e dramaturgos) que acabam por reivindicar o teatro como uma potência, uma ferramenta, ou mesmo uma arma revolucionária que buscava pensar e propor uma nova realidade social (como exemplo podemos elencar a produção de Guarnieri (2011) “Eles não usam black-tie”). Com o Golpe e instauração do Regime, a acentuação da dificuldade de falar do tempo-presente, os recursos de remeter ao passado, e a politização ainda mais combativa dos intelectuais dos palcos brasileiros até os anos de 1968, onde a censura e os exílios atacam frontalmente esses sujeitos, as companhias de teatro e submetem autores e atores ao acirramento da Censura. Além de textos que operam “fugas” aos temas analógicos buscados no passado, a dramaturgia passa a assumir um outro papel, segundo Souza (2007) de não mais cantar a tomada do poder e a construção na nova realidade de justiça social, mas de promover a crítica, a denúncia e, além, de proporcionar os lugares de encontro, solidariedade e troca, buscar entoar notas e tons de esperança, resistência e coragem.

---

<sup>74</sup> Conforme os ideais de produção engajada do CPC da UNE. Manifesta do CPC da UNE no livro **Impressões de Viagens** de Heloísa Buarque de Hollanda.

<sup>75</sup> Sobre esse momento no teatro nacional: ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena**. São Paulo: Boitempo, 2004; MALGADI, Sábato. **Um palco brasileiro**. O Arena de São Paulo. Editora Brasiliense, São Paulo, 1984; MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta. Editorial, 1982.

Tal retrospecto é importante, ao iniciarmos nossas reflexões, pois ao compreendermos as mudanças e suas motivações na dramaturgia nacional, em especial a de autores ligados aos pensamentos de esquerda, conseguimos nos avizinhar do debate fomentado sob qual seria o status da arte. Tal qual vimos no Capítulo 2, ou mesmo apreendemos da leitura de Hollanda (2004), também no teatro são suscitadas questões sobre sua potencialidade revolucionária e sua forma. A “fórmula do roteiro”, o palco e as dinâmicas ator-ator, ator-expectador, são postas em questão. Grandes dramaturgos, boa parte deles pertencentes a ciclos universitários mais abastados, não obstante suas peças “complexas”, passam a questionar-se sobre a circulação do produto cultural, seus efeitos e suas possibilidades. Aqui se faz extremamente necessário atentar para a força das ideias sobre a dramaturgia como uma “arma revolucionária”. Pensemos, pois, o teatro, suas relações com a rua, com o público e com o mundo. Lembremos, também, que o próprio Augusto Boal, ao refletir sobre os objetivos e intenções de suas peças, propunha conceitos como a formação de “espect.-atores”. Peças que se encerram não apenas fora dos palcos, mas fora dos teatros, em atos cênicos que se transmutam em atos públicos, julgamentos políticos e tribunais populares, encenados por um teatro que buscava penetrar de uma nova maneira os sentidos, ao nível sensorial, de todos os presentes, que os levassem a uma experiência outra, onde o cheiro do “café servido em cena é cheirado pela plateia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição [pela plateia].” (BOAL e GUARNIERI, 1967).

Como veremos, o teatro propôs, ousou e inovou, desafiou suas próprias barreiras, desenvolveu novos conceitos e operou novas práticas e táticas e, com isso, levou à cena novas possibilidades não só para a dramaturgia nacional, como para toda a produção artístico-cultural fomentada naquele período.

Nesse primeiro tópico analisaremos em conjunto dois espetáculos; o “Show Opinião” e o “Liberdade, liberdade”. Blocamos essas duas produções para uma análise mais próxima pois são duas peças em que Tiradentes mais é citado do que personagem ou questão central da produção. Como, mais que isso, as duas produções integram um primeiro momento, um ciclo-inicial, de montagens teatrais que são apresentadas logo nos primeiros anos do Regime.

### **3.1. Show Opinião (1964)**

“Soltou os milicos na rua,  
Mandou sentar pua, pegar e bater,

Matar e prender.”  
(BOAL & GUARNIERI, 1967, p.15)<sup>76</sup>

Produzido pelo grupo de teatro “Opinião”, o show foi uma realização coletiva proposta pelo Grupo Opinião, do Rio de Janeiro, com a especial parceria do Teatro de Arena de São Paulo, uma vez que a direção do espetáculo coube a Augusto Boal. A peça figura como uma das grandes produções de viés político e contestatório levadas à cena no conturbado momento seguinte ao golpe. O show “Opinião” (dezembro de 1964), junto com o espetáculo “Liberdade, liberdade” e “Arena Conta Zumbi” (1965), integra e inicia, uma lista de produções que levam aos palcos, no recém-instaurado regime, uma denúncia política que fora gestada ainda no final da década anterior com “Eles não usam black-tie”<sup>77</sup> e que, desde então, fazia-se presente no teatro brasileiro. O espetáculo “Opinião” teve estreia em 11 de dezembro de 1964, poucos meses após a manobra que levou Castello Branco à presidência. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, foi na relação com esse contexto e com os acontecimentos então recentes que o:

*Opinião* – revelou-se um espetáculo extremamente oportuno. Reunindo um público jovem, o *show* parecia interpretar o sentimento de toda uma geração de intelectuais, artistas e estudantes naqueles dias em que a realidade do poder militar afigurava-se como um fantasma no imaginário da revolução brasileira. (HOLLANDA, 1982, p. 22).

Tal sentimento gerava, então um local, um ponto de reunião de dissidentes e descontentes com os rumos da vida política e social de então. A autora comenta que as apresentações “tomavam forma nos pontos de encontro – entre os quais o *Opinião* era obrigatório - certos signos de uma “cultura do protesto”. (HOLLANDA, 1982, p. 24). Tal movimento ocorreria pois o show apresentava como saída, ou como uma resistência, o buscar “falar, cantar, manifestar. Tratava-se de expressar, contra o autoritarismo que subia ao poder, a determinação à denúncia e ao enfrentamento.” (HOLLANDA, 1982, p. 23).

No centro e no cerne desse encontro um roteiro em formato de musical, apresentado por João do Vale, Zé Keti e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), que intercalavam falas e canções que traziam as histórias, os discursos, as visões de mundo e as críticas dos três seguimentos sociais representados no enredo, respectivamente; o nordestino retirante, um sambista negro do morro e a menina rica, porém politizada. Ou, na leitura das classes políticas: o trabalhador do campo, da cidade e a burguesia socialmente engajada. “Encenava-se um pouco da ilusão que restara ao projeto político-cultural pré-64 e

<sup>76</sup> Trecho de “**Tiradentes**” de Chico de Assis e Ary Toledo, cantado por Nara Leão no show Opinião.

<sup>77</sup> GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. 25ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

que a realidade não parecia disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional popular” (HOLLANDA, 1982, p. 23).

A atualidade do texto em relação ao período vivido e suas críticas e denúncias eram latentes. A pesquisa para a construção do enredo envolveu a seleção de músicas do repertório dos próprios músicos-atores integrantes da peça, além da catalogação de sambas, partidos altos e desafios. De Cartola a Sérgio Cabral, diversos músicos e críticos foram consultados para ajudar a montagem dessa peça-musical que tinha a direção-musical assinada por Dorival Caymmi Filho, e um repertório de canções que ia de Edu Lobo a Peter Seeger, de Vinícius de Moraes a Sérgio Ricardo. A intenção desse trabalho coletivo pode ser sintetizada no texto constante na contracapa do LP lançado:

O Show Opinião é uma experiência nova no teatro brasileiro. Mas não nasceu por acaso: ele é fruto do trabalho de longos anos de um grupo de intelectuais e artistas que romperam com a cultura de elite e decidiram-se a levar a cultura ao povo. Para fazer cultura com e para o povo, meteram-se nas entidades estudantis, nos sindicatos. Pesquisaram, estudaram, debateram, erraram, acertaram (LP SHOW OPINIÃO, *contracapa*).

Com o objetivo de levar a cultura “para o povo”, porém admitindo-se um movimento de intelectuais e procurando conectar-se com os estudantes e os sindicatos, a proposta apresenta um forte tom de crítica e denúncia nas canções catalogadas, e nas próprias falas que integram o roteiro. O espetáculo busca assim apresentar a “opinião” desse coletivo, visando proporcionar o debate e conscientizar o público. Vemos aqui não apenas os exercícios de questionamentos e problematizações propostos, como um espaço fomentador de novos questionamentos possíveis. No que diz respeito à própria montagem da peça, a “quarta parede”<sup>78</sup>, apesar de presente, se faz menos intransponível por um cenário minimalista, atores e violões no palco, banda visível. Saídas e entradas do palco por entre os espectadores, diálogos diretos entre personagens e público. A proposta aqui, mais do que encenar uma peça para o público, é propor uma reflexão, é tocar e conscientizar a plateia. Não por acaso, ao acessarmos o registro sonoro do espetáculo, a interação da plateia<sup>79</sup> fazia-se audível e era parte da proposição do espetáculo. Ainda fazendo referência ao texto da contracapa do disco, o grupo (re)afirma o compromisso de romper com os métodos usuais do teatro ao propor um espetáculo que almejava relevar e evidenciar “o substrato humano, social, político, que se encontra sob as composições musicais de João do Vale e Zé Keti e nas opções de Nara ao se

<sup>78</sup> A quebra da quarta parede, no teatro, diz respeito ao rompimento com o palco clássico do teatro italiano, onde a cena desenvolve em uma “caixa”, fechada por 4 paredes imaginárias, que não permitem tornar distintos a realidade dos espectadores dos eventos que se sucedem “dentro” do palco.

<sup>79</sup> No LP, registro da peça, registro da peça, é possível escutar os aplausos, risadas e reações dos espectadores.

tornar intérprete da música popular socialmente engajada”. A chave de compreensão, aqui, é o compromisso do intérprete com a “música popular socialmente engajada”. Para além dos intelectuais e eruditos, que o próprio texto cita, transpassando as fronteiras do acadêmico e mesmo dos partidos, o texto e os proponentes se aproximam dos estudantes e dos trabalhadores, da condição degradante na cidade e dos desafios do homem do campo, forçado a migrar.

Porém, frente a toda essa crítica engajada e sintonizada com o tempo presente, é preciso que questionemos; qual o papel dado a Tiradentes nessa produção que simbolizava esse novo teatro e essa nova opinião, comprometidos política e socialmente através da canção?

### **3.1.1. As canções, os textos e Tiradentes**

Os três cantores que compõem o elenco interpretam os personagens da peça. Coro e percussão não têm papéis protagônicos nos atos dramáticos descritos no roteiro (COSTA; VIANNA FILHO e PONTES, 1965). Junto com algumas matérias de jornais e discurso históricos, o roteiro é composto por um grande número de canções que vão desde obras autorais de João do Vale e Zé Ketí, a uma seleção de músicas do repertório da bossa-nova para Nara Leão. Os personagens acabam por figurar como o “eu-lírico” das canções, de tal modo que as letras possam pertencer ao conjunto de falas das personagens, como é comum no gênero musical. Pouco mais de trinta canções compõem o repertório musical da peça, algumas executadas na íntegra, outras apenas trechos, citações de canções de outros musicais teatrais até menções a roteiros de cinema, com o caso de “Deus e o diabo na terra do sol” (ROCHA, 1963). Além dessas composições, em língua portuguesa, duas composições em inglês que são apresentadas, como integrantes do repertório de Pete Seeger<sup>80</sup> e, ainda do repertório de Seeger, porém em língua espanhola, não por acaso, “Guantanamera”, devidamente atribuída a letra a José Martí, revolucionário cubano do século passado [...] que a compôs “ao voltar do exílio, pouco antes de morrer”, como ressalta o texto da peça.

Como podemos observar, um discurso consistente e sólido é apresentado, entre textos e canções, como sendo a “opinião”, não apenas dos personagens, como do grupo de teatro como um todo. Notícias recentes, recortes de cinema, canções antigas e modernas,

---

<sup>80</sup> Peter Seeger, músico norte-americano, que foi figura icônica na década de 1960 com canções de protestos contra as ações militares americanas e favorável à luta pelos direitos civis nos EUA.

temas urbanos e rurais, compõem o universo semântico construído pelo roteiro. O fio condutor, não apenas das canções, como da costura de todo o texto do enredo, é a crítica social, a importância de questionar a realidade social vivida e, principalmente, de poder questionar e pensar essa realidade, de poder dizer e falar a “opinião”.

Dentre todas essas canções que compõem o espetáculo, aquela que evoca nosso personagem-foco é a penúltima, já no último ato da peça. Pouco antes de encerrar, Tiradentes é conclamado, único caso alegórico dentre as canções, o herói é evocado como sendo o pioneiro da “luta primeira que se deu no Brasil” (ASSIS & TOLEDO, 1965).

Se o herói é lembrado pelo signo da coragem, a narrativa comporta também a denúncia da traição, como a perversão e maldade dos algozes. Reatualizado em vocabulário e sentido, traçando paralelos entre os séculos XVIII e XX, Tiradentes faz-se analogia no presente.

Apesar de ser uma canção cantada por Nara Leão, “Tiradentes” tem um formato singular; versos longos, sem um refrão fixo, cuja estrutura se organiza de maneira semelhante ao modelo do “repente” com a rima operada pelas sílabas tônicas do final das frases (que se esforçam, na medida do possível, para respeitar uma métrica com o mesmo número de sílabas poéticas-fonemas). Vejamos então a letra da canção:

Foi no ano de 1789  
em Minas Gerais  
que o fato se deu.  
E havia derrame do ouro  
Que era um tesouro  
Que os brasileiros tinham que pagar.  
Êsse ouro ia longe, distante  
Atravessava o mar  
Ia pra Portugal  
Para o rei gastar.  
O mineiro que é bom brasileiro  
E que é altaneiro, garrou a pensar  
Se êsse ouro  
É ouro da terra  
Da nossa terra  
Porque é que êle vai  
Se juntaram numa reunião  
Resolveram fazer uma conspiração.  
Manuel da Costa  
Antônio Gonzaga  
Oliveira Rolim  
e tem mais um nome  
que é nome do homem  
que foi mais herói.  
êsse fica pro fim.  
E o nome do homem  
que foi mais herói  
aprenda quem quiser:

Joaquim José da Silva Xavier  
 e que foi chamado  
 em todos os tempos  
 por tôdas as gentes  
 de O Tiradentes.  
 de O Tiradentes.  
 Se saber mais tu queres  
 Lhe digo que era alferes  
 Era um militar  
 E havia entre os conjurados  
 Um homem danado, veja o que êle fez:  
 seu nome é triste sem glória  
 Silvério dos Reis, Silvério dos Reis  
 Escondido feito um bandido  
 Êsse traidor foi correndo  
 Falar pro governador  
 Contou tudo, fêz uma tal cena  
 Que o Visconde de Barbacena  
 Soltou os milicos na rua  
 Mandou sentar a pua  
 Pegar e bater  
 Matar e prender  
 Matar e prender  
 Foi então que pegaram todos os conjurados  
 Encarceraram todos numa prisão  
 E depois de um tempão foram todos soltados  
 Só o Tiradentes foi enforcado  
 Chamando pra si a culpa por inteiro  
 A culpa de tudo  
 Foi homem peitudo  
 Foi bom brasileiro.  
 Essa História bem verdadeira  
 Foi a luta primeira que se deu no Brasil  
 E depois tantas houveram que por fim fizeram  
 Um Brasil mais decente, um Brasil Independente.”  
 (DE ASSIS & TOLEDO, 1965)

A canção começa fixando sua narrativa em 1789, o primeiro problema apresentado, a “derrama” e a alienação das riquezas nacionais representadas pelo ouro, que já é uma chave para a analogia com o tempo-presente, ao afirmar que o ouro era mandado para o “estrangeiro”; oficialmente, o Brasil, no período colonial, pertencia a Portugal, e por mais que o ouro fosse enviado para a metrópole localizada na outra costa do Atlântico, ainda assim tratava-se de uma mesma nação. Porém, reatualizada por um leve anacronismo, a crítica se volta ao roubo das riquezas nacionais pelas potências estrangeiras (paralelo com a política dos EUA durante a Guerra Fria).

Na sequência são citados os nomes de diversos inconfidentes, com maior destaque, como esperado, para Tiradentes (apresentado como um “militar”). Citado o nome do herói, chega o momento em que a letra da canção apresenta o anti-herói, o vilão da narrativa; Silvério dos Reis, acusado de traidor, por ter delatado seus correligionários ao

Visconde de Barbacena, a narrativa dos desdobramentos de sua confissão é, não apenas analógica aos recentes eventos de abril de 1964, como o próprio vocabulário se faz atualizado; “o visconde de Barbacena [ao ouvir a deleção] soltou os milico na rua, mandou sentar pua, pegar e bater, matar e prender”. Vemos aqui não só a utilização de um vocábulo marcadamente do período dos anos 60 do século XX “milico”, como, por meio da utilização do termo, a distinção entre o “militar” (Tiradentes) e os “milicos” soltos na rua pelo poder real representado na capitania pelo visconde ou, na atualização, soltos na rua pelo regime para “bater, matar e prender”.

O braço armado e bruto da repressão do Estado é reatualizado em vocábulo e sentido ao ser denominado por “milico”, provocando reação imediata do público. Temos aqui, é bem verdade, a oportunidade de acessar algumas reações dos receptores-espectadores do espetáculo, graças ao registo fonográfico da encenação da peça. Tiradentes, o afirmado herói da primeira luta dos brasileiros, podia ser um militar, porém não da mesma estirpe e moral dos “milicos” que, em nome dos desmandos e das violências do Regime, ocupavam as ruas e investiam contra o próprio povo.

O Tiradentes aqui conclamado faz oposição ao Regime e é apresentado como um partidário do “outro lado”, nessa divisão entre o “bom” e o “mau” soldado ou combatente. Após todo um enredo apresentando as dificuldades da vida dos brasileiros, as injustiças e a perseverança; a conclamação se faz, ao final da peça, com uma canção que busca apresentar a “boa luta”, a reivindicação pela justiça e pelo povo, não pelo Estado. O Tiradentes aqui é muito mais o herói da “boa luta”, do que o “militar modelo” que vimos nas evocações do Capítulo 1. O Tiradentes da peça é próximo da denúncia dos desvalidos e dos oprimidos, e sua luta figura, então, como a luta pela liberdade de consciência e de expressão, pela consciência e pela “opinião” frente às questões sociais e as lutas que elas desencadeiam.

### **3.1.2. O registro em vinil**

Cabe ainda pensarmos que, por mais que a proposta teatral de Boal fosse revolucionária e o texto proposto por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes fosse portador de uma mensagem contestatória, prenehe de referências ao governo e portadora de fortes denúncias, o discurso e a produção foram capitalizados pela indústria; no caso específico, pela gravadora Philips. Como bem observamos, os autores apresentavam uma verdadeira ode à liberdade de expressão, teceram críticas à Censura e à opressão e

denunciavam firmemente o que se passava no Brasil daquele período. Porém, mesmo com o alto teor revolucionário ou contestatório que o conteúdo apresentava, tal produção contava com um grande elenco. E, mais que isso, sua formatação, texto e montagem, faziam do espetáculo uma “grande produção nacional”, aos moldes dos musicais estrangeiros. Logo, em paralelo com sua mensagem de teor político, no nível do conteúdo, no que diz respeito à montagem, a forma como foi pensado e executado o musical, fazia com que ele gozasse de uma boa aceitação e crítica, dentro dos moldes do teatro musical.

Com isso um duplo interesse passa a coabitar com a criação dos autores; o texto, sua contestação e suas reflexões alcançariam mais pessoas do que aqueles que puderam assistir à montagem do espetáculo no teatro; o que, em certa medida, é uma grande expansão do público receptor dessa mensagem. Porém tal movimento de expansão de receptores torna-se possível pois a peça-contestadora é comercializada, pois a indústria fonográfica opta por registrar a montagem e lançá-la em vinil. Vemos, então, que por mais contestatória que fosse a peça, ela não era “atentatória” sendo um produto que podia ser vendido e comercializado sem maiores problemas para a indústria.

Claro que é graças a esse registro que diversas possibilidades se abrem e várias das nossas análises se fazem possíveis. Imaginemos que, constasse apenas o roteiro da peça, não estaríamos hoje cientes, por exemplo, das risadas da plateia. E mais, o vinil conta também com os textos de suporte da contracapa e traz em si o registro da força das interpretações musicais, tornando possível acessar a atmosfera da peça ainda em nossos tempos, graças a esse registro fonográfico.

Graças ao registro *in loco* conseguimos acessar a obra não apenas pelo “texto” do roteiro, mas temos a captação de áudio daquilo que Chartier (2002) destaca como “*performance*”, a peça não apenas como a materialidade do texto, mas também como o acontecimento, o evento de sua encenação frente ao público. Com isso percebemos que no registro do *Long-Play* antes do início da canção há uma “introdução”, onde são lidos trechos da sentença de Tiradentes, lembrando sua condenação capital pela Coroa e a infâmia à qual Tiradentes foi sentenciado. Além desse “acrécimo”, na faixa do disco, notamos duas pequenas alterações na letra da canção; de “atravessava o mar” para “passava a mar”, aqui acredito, uma adequação da métrica, e um acréscimo em “seu nome é triste sem glória [ficou na história] Silvério dos Reis”. Já nesse segundo caso um reforço da figura do traidor e com isso a denúncia da recorrência dos “traidores” ao longo da História. Por fim, ainda podemos pensar a plateia que ri e esboça reação quando é dito do governador que “soltou os milicos na

rua, mandou sentar a pua”. Além dessa participação, notamos também reações do público em mais dois momentos; quando o nome do herói é anunciado, forma-se um coro entre artistas e público que repetem em conjunto “Joaquim José da Silva Xavier”, o que evidencia não apenas a conclamação da imagem do herói em toda sua força, como o convite à agência do público. Por fim é nítido o humor irônico, quase debochado, que toma conta dos risos e aplauso do teatro com a declaração do “Brasil mais decente, um Brasil independente”.

Tais pontos são importantes de serem destacados pois tornam-se vestígios de uma série de correlações de forças e de apropriações da produção que, seja pelo renome de seus autores, pelo seu sucesso de público, pela recepção dos espectadores, ou pela novidade que significavam aquelas montagens de musicais, acabou sendo gravado, prensado e vendido, tendo sua circulação operada por uma das grandes gravadoras do ramo fonográfico da época que era a Philips.

### **3.2. Liberdade, liberdade (1965)**

Apresentado em 1965, “Liberdade, liberdade” é um roteiro de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Tendo por elenco Paulo Autran, Tereza Rachel, Nara Leão e Oduvaldo Vianna Filho. Como podemos ver, parte desses nomes se repete, pois, da mesma forma que no “Show Opinião”, temos um trabalho conjunto do grupo “Teatro de Arena”, de São Paulo e o “Opinião”, do Rio de Janeiro. O texto é uma colagem, um encadeamento de canções e discursos históricos, músicas consagradas e falas de lutadores ou estadistas, costurados por uma narrativa que apresenta uma ode à liberdade. A peça estreou no Rio de Janeiro, não por acaso, em 21 de abril de 1965.

Tendo por ponto de partida os versos do Hino da Proclamação da República, o texto apresenta também canções de nomes como Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Baden Powell, Dorival Caymmi e Geraldo Vandré. Textos e referências são Sócrates, Marco Antônio, Platão, Lincoln, Luther King, Castro Alves, Anne Frank, Churchill, Cecília Meireles, Shakespeare e Carlos Drummond de Andrade. E, claro, Tiradentes. O roteiro, e assim a crítica, acabavam por se deslocar dos autores para as bocas das personagens históricas citadas como referências.

Tal qual no “Show Opinião” aqui a montagem se dá não num palco italiano clássico, mas num teatro em formato de arena, o que leva à ruptura da quarta parede no que diz respeito à apresentação da montagem da peça. Não apenas os atores se dirigem ao público,

como o próprio roteiro contém falas explicando as intenções do grupo e do texto, além de tornar explícito o processo de seleção de textos, a pesquisa e as fontes consultadas. Vemos, então, o empenho dos autores em não apenas apresentar uma peça, mas produzir um verdadeiro ato, teatral e político, em nome da conscientização na luta pela liberdade.

Tal preocupação é de tal modo presente que o texto faz críticas, mais ou menos veladas, não apenas ao Regime que vigorava no Brasil, ou aos desmandos do mundo “ocidental”, como, em busca de uma certa isonomia, tece também críticas ao aparato persecutório soviético que também suprimia liberdades no outro lado do fronte da Guerra-Fria. Vemos então que, mesmo próximos dos movimentos de esquerdas, as intenções buscam um consenso, ou um novo “meio-termo”, em nome da democracia e da manutenção real das liberdades inerentes ao homem coletivo que vive em sociedade. Tanto que as definições e defesas da Liberdade são operadas por discursos os mais variados, datados desde a Antiguidade, passando por diversos líderes estrangeiros.

Com o humor inteligente de Millôr Fernandes e a militância ativa de Flávio Rangel (de quem ainda veremos uma outra peça), “Liberdade, liberdade” foi um grande sucesso produzido pelo teatro musical brasileiro da época. Segundo Heloisa Buarque:

Não apenas presente no *Opinião*, a denúncia e a busca da mobilização do público marcavam, de um modo geral, a disposição do ambiente cultural. Ainda na área teatral a peça *Liberdade, Liberdade*, realizada pelo Teatro de Arena, reunindo uma antologia de textos do pensamento político-liberal do ocidente, reafirmava, com grande sucesso de bilheteria, o prestígio da voz eloquente engajada (HOLLANDA, 1982, p.25).

Logo o teatro seguia empreendendo a denúncia, buscando reivindicar o debate e o direito à opinião pública, política e estética. Em paralelo com o caso do show *Opinião*, a produção tornou-se um lugar de encontro e um espaço de trocas e solidariedade. Entre os diversos matizes de opositores do regime, ali encontrava-se um “lugar” fruto dos que foram parte do cenário cultural pré-golpe de 1964, com o crescimento do Teatro de Arena e dos festivais, debates e publicações fomentados pelo CPC da UNE. Esse público garantia não só o “grande sucesso de bilheteria”, como também, como veremos, atraia os interesses das gravadoras e do mercado fonográfico. Porém, antes, vejamos como o mito de Tiradentes foi evocado na montagem de *Liberdade, Liberdade*.

### 3.2.1. As canções, os textos e Tiradentes

A canção “Exaltação a Tiradentes”, de Mano Décio da Viola, Estanislau Silva e Penteado, grandes nomes na história da Escola de Samba Império Serrano, foi um samba enredo campeão do carnaval carioca de 1949. A letra da canção evoca Tiradentes lembrando o dia de seu martírio pela Independência, marcando que foi traído sem jamais trair seus ideais e que por esse sacrifício “pra sempre há de ser lembrado” (DA VIOLA; PENTEADO & SILVA, 1974).

Vemos aqui um recurso intertemporal bastante interessante sendo utilizado, como vimos no capítulo 2, um mecanismo importante não apenas para driblar a Censura, como também para aumentar a penetração da mensagem e sua repercussão e reprodução entre os ouvintes, era a utilização de canção já “consagrada” no repertório nacional, tal qual os sambas campeões do carnaval carioca. Logo é o Tiradentes evocado pelo Império Serrano no pós-ditadura do Estado Novo, em 1949, que os autores de “Liberdade, liberdade” trazem ao palco, o herói íntegro e honesto, que não delatou e esteve disposto a sacrificar a própria vida em nome da luta pela liberdade. Além, claro, da escolha por textos “imortais” e basilares, de autores como Sócrates, Marco Antônio, Platão, Lincoln e Churchill, fazendo assim com que as denúncias ou críticas pousassem não sob o texto dos autores, que era submetido à Censura, mas sim em escritos antigos e, de certa forma, consagrados na História da humanidade.

### 3.2.2. O registro em vinil

Cabe ainda pensarmos que, tal qual ocorreu no “Show Opinião”, por mais que a proposta teatral de Millôr Fernandes e Flávio Rangel fosse contestatória, prenhe de uma fina ironia e de fortes denúncias, o discurso e a produção foram também capitalizados pela indústria fonográfica; no caso específico, pela gravadora. Como bem observamos Millôr e Flávio apresentam uma verdadeira ode à liberdade de expressão, tecem críticas à Censura e à opressão e denunciam firmemente o que se passava no Brasil daquele período. Porém, por mais revolucionário ou contestatório que o conteúdo fosse, tal produção contava com um grande público. E, mais que isso, sua formatação, texto e montagem faziam do espetáculo uma “grande produção nacional”, aos moldes dos musicais estrangeiros. Além de que a produção não era tão radical e, inclusive, contava com críticas também aos regimes de esquerda da época. Não por acaso, acredito, tal qual em 1965, no ano seguinte, a gravadora

Philips também fez a edição sonora em vinil de “Liberdade, liberdade” com Nara Leão, Paulo Autran, Tereza Rachel e Oduvaldo Vianna Filho.

### 3.3. Arena Conta Tiradentes (1967)

“De pé, contra toda tirania!  
Sempre de pé está o povo brasileiro!” (DE  
BARROS; BOAL & GUARNIERI, 1980)

Dentre o inventário de peças musicais catalogadas para essa pesquisa “Arena Conta Tiradentes” foi, sem dúvidas, aquela na qual encontramos mais escritos, materiais críticos e pesquisas sobre o tema. Tal fenômeno ocorre, acredito, pois além da importância basilar que essa peça tem na dramaturgia de Augusto Boal, e na história do Teatro no Brasil, o pensamento de Boal aparece mais maduro e explícito na montagem de 1967. Se pensarmos a tríade de musicais históricos que conta com “Arena Conta Zumbi” (1965), “Arena Tiradentes” (1976) e “Arena conta Simon Bolívar” (montada já no exílio no Peru em 1970), o sistema proposto pela dramaturgo que se iniciara no primeiro espetáculo, com o trabalho com o herói histórico, o sistema do Coringa<sup>81</sup>, é aprofundado na montagem sobre o herói inconfidente. Não por acaso o roteiro de “Arena Conta Tiradentes” é editado em livro trazendo um rico prefácio com os escritos de Boal sobre o trabalho que desempenhara até aquele momento com o grupo “Teatro de Arena”.

Esses escritos do roteiro da peça, somados a diversas obras que trataram sobre Boal e sobre a montagem do “Arena Conta Tiradentes”, em especial os de Cláudia Arruda Campos, “Zumbi e Tiradentes” (1988) e Anatol Rosenfeld, “O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro” (2012) acrescidos ainda de coletâneas de textos de Augusto Boal (2015), “Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas”, e “Jogos para atore e não atores”, possibilitaram nos debruçar sobre diversos temas bastante caros à disciplina e à pesquisa em História.

Como veremos no decorrer do tópico, os textos de Boal nos apresentam a narrativa de como ele compreendia a trajetória do teatro brasileiro até então, o papel político da arte, da produção cultural e do teatro, as necessidades de inovação não somente no nível do conteúdo, mas também da forma “revolucionária”. Tais questões passam a balizar o sistema do Coringa, como reatualizam a utilização da música, da quebra da quarta parede, como

---

<sup>81</sup> Mais à frente nos deteremos no conceito de “coringa” proposto por Boal.

elementos na busca pela conexão com o público pela fórmula da empatia. Tal empreendimento fazia-se necessário não apenas pelo papel político previamente estabelecido, mas pelo fato de fazer com que a produção cultural se tornasse real catalizador político e social. Com isso vemos não só uma outra percepção do espectador ou do público, com a formação do “expect-ator”, como os questionamentos e posicionamentos postos no que diz respeito ao papel do Herói na História tanto no que diz respeito à narrativa e ao papel que ele desempenha na memória ou no passado, como também tendo em vista a “agência” do processo histórico do tempo presente, como elemento fomentador da ação coletiva, diluindo assim a agência nos coletivos mais do que no sujeito.

### **3.3.1. A proposta do enredo, o sistema coringa e o espectador**

Para entendermos as reflexões propostas em “Arena Conta Tiradentes” faz-se preciso que compreendamos, num primeiro momento, as intenções que o grupo buscara ao iniciar essa série de produções históricas e musicais com “Arena Canta Zumbi”, em 1965. Enquanto ao falar do Quilombo dos Palmares e da sua destruição pelo Estado o grupo se propunha a pensar o Golpe de 1964, a força da repressão e a “inação” dos movimentos democráticos e populares; em 1967, ao evocar a imagem de Tiradentes, o teatro de Arena propunha, então, não mais pensar os eventos de 1964, mas sua continuidade e reverberação, buscando, então, problematizar o regime que se instaurara e, com isso, apresentar propostas de resistência e de oposições ao governo de então.

Para “Arena conta Tiradentes” Boal arregimenta, além do companheiro Gianfrancesco Guarnieri e do grupo do Arena, diversos cantores; Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller, todos esses sob a direção musical de Dori Caymmi. O enredo da peça se dá na montagem do julgamento do alferes, dos processos da devassa contra os inconfidentes. Os eventos são narrados em um palco circular de arena. Os atores entram e saem de cena sem o sistema de coxias, a indumentária é simples e representa “uniformidades” nos grupos sociais (os reinóis vestidos iguais, os colonos com as mesmas vestimentas e a diferenciação para os personagens principais com poucas peças alegóricas. Cada um dos principais personagens, por sua vez, um arquétipo de um tipo social). Nesse palco-arena, livre da quarta parede e da estrutura clássica do palco italiano, numa proximidade multissensorial com o público, a montagem propõe então a apresentação do julgamento de Tiradentes, com cortes para cenas do passado referido no processo judicial.

Toda essa encenação, do julgamento do herói, mesmo com os *flashes* de recortes para o passado narrado, é apresentada e desenrolada dentro das “quatro paredes”, invisíveis, do palco italiano. Os eventos concernentes ao século XVIII ficam circunscritos ao sistema que se desenrola dentro das quatro paredes do palco italiano, porém, dentre os personagens que atuam nesse plano, no prosscênio, como um dos personagens protagônicos temos o “coringa”. O que significa que ele “pausa” a cena que ocorre dentro das quatro paredes, se descola dela, dotado de razão e consciência do que se passa ali, e passa a atuar como que num segundo quadro, um plano maior, onde a quarta barreira não só está rompida, como o coringa, além de ser definido como um cidadão “paulista de 1967” é o “porta-voz do autor que fala à platéia e comunga com ela da mesma realidade atual” (ROSENFELD, 2012, p.16), torna-se o interlocutor, a ponte, entre o universo do público e os eventos que se sucedem no século XVIII dentro das quatro paredes. Ao apresentar e explicar não apenas os eventos do passado, mas suas conexões com os tempos atuais, e identificado como contemporâneo do público, o coringa, que comunga da mesma realidade e de aflições semelhantes que as dos demais não-atores, passa a poder tocá-los pelo campo da empatia (conceito esse muito caro para Augusto Boal), da proximidade. Aqui vemos a força da proposta teatral presente em Boal. Quebrando a aproximação pela “imersão” possibilitada pela estrutura clássica do teatro, na qual o expectador se desliga do exterior ao teatro e se concentra nos eventos que acontecem dentro da “caixa” do palco, passivo, estático sentado na poltrona. Boal propõem uma encenação executada em dois planos sobrepostos nos quais a caixa das quatro paredes ainda existe, porém é transpassada pelo coringa apostando que assim ao mesmo momento que perdida quando a “imersão”, podia atacar, ganhando em outra via, ao conseguir o distanciamento ao exterior do teatro apelando para o sensitivo, para a empatia, os cheiros, a proximidade dos corpos, a proximidade temporal entre não-atores e coringas e com isso tocados pelo mecanismo da empatia. É nessa busca de uma nova proximidade que Boal afirma as vantagens da fórmula do Teatro de Arena e na obtenção e transformação do público pelo mecanismo da alteridade, da empatia:

O palco tradicional e a forma em arena divergem em suas adequações. Podia-se pensar, inclusive, que fôsse o palco a forma mais indicada para o teatro naturalista, já que a arena revela sempre o caráter <<teatral>> de qualquer espetáculo: platéia diante de platéia, com atôres no meio, e todos os mecanismos de teatro sem véus e visíveis: refletores, entradas e saídas, rudimentos de cenários. Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois só ela permite usar a técnica do close-up: todos os espectadores estão próximos de todos os atôres; o café servido em cena é cheirado pela platéia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima <<furtiva>> expõe seu segrêdo... O palco italiano, ao contrário, usa sempre o long-shot (BOAL & GUARNIERI, 1967, p.15).

É fazendo uso dessa analogia do cinema que Boal demonstra sua tentativa de se aproximar do público, de conquistá-lo e tocá-lo pela proximidade, o “close-up”. Se pensarmos então a associação de métodos e estratégias empreendidos pelo Teatro de Arena, observamos que:

O princípio da montagem levado ao extremo, parecendo quase tratar-se de uma colagem neodadaísta: um pedaço naturalista, ilusionista contraposto a outro, de teor épico de teatro teatral, não ilusionista; um pedaço cênico dotado da “quarta parede” do naturalismo com desempenho stanislavskiano, dentro da moldura do espaço e do tempo fictícios das Minas Gerais de Tiradentes, contraposto a um pedaço cênico sem a moldura do palco tradicional, sem a quarta parede, o espaço e tempo empíricos do Coringa, paulista de 1967 [...] A meta imediata dessa função protagônica [do Coringa] é reconquistar para o personagem assim distinguido, da forma mais plena possível, a empatia. [...] O Coringa não é historiador que conhece as personalidades históricas só de fora; representa o autor de uma obra fictícia (embora baseada em fatos históricos) e como tal transforma as pessoas históricas reais em personagens de quem conhece os segredos mais íntimos (ROSENFELD, 2012, p.16-17).

Rosenfeld arremata sua compreensão do esquema múltiplo e inovador de Boal definindo-o assim:

Reunindo a função Coringa (épica) e a função protagônica (dramaticidade naturalista), o sistema realiza “a síntese de dois métodos fundamentais do teatro moderno – Stanislavski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador”<sup>82</sup>. Ou como diz o próprio Coringa, em Tiradentes: “O teatro naturalista oferece experiência sem ideia, o de ideia, ideia sem experiência” (p.60)<sup>83</sup> A síntese, mercê do novo sistema, seria a ideia tornada experiência, a vivência tornada ideia (ROSENFELD, 2012, p.18).

Investindo na construção da proximidade e da obtenção do público por meio da empatia, transferindo as lições aferidas do passado, que como o próprio autor diz, é o principal objetivo da peça, muito mais do que os “fatos” ocorridos no século XVIII, Boal busca tirar do espectador a postura de comodidade e passividade. Os eventos não acontecem frente ao público, mas no entorno, próximo, forçando-o a olhar para todos os lados, a reforçar e apurar a audição, provocando o desconforto físico de reacomodar-se para melhor interagir com o espetáculo. Lembremos que as canções eram, em sua maioria, cantadas em coro, possibilitando a participação do público. E é por meio dessa interação, dessa imersão não só sensorial, mas semântica, que Boal trabalha com os conceitos sociais e políticos da importância da luta popular. Envoltos pela trajetória do herói, visto seu sentenciamento,

<sup>82</sup> SÁBATO MAGALDI. Arena conta Tiradentes, Supl. Literário de O Estado de São Paulo, nº534 (1/7/67).

<sup>83</sup> BOAL, Augusto. **Arena Conta Tiradentes**, BOAL, Augusto e Guarnieri, Gianfrancesco, Editora Sagarana, 1967.

vencido o povo (tanto com Tiradentes como com a Ditadura) Boal propõe que todos cantem juntos e (re)afirmem a história de luta do povo brasileiro:

Espanto que espanta a gente, tanta gente a se espantar,  
que o povo tem sete fôlegos e mais sete tem pra dar.  
Quanto mais cai, mais levanta; mil vezes já foi ao chão.  
De pé! Mil vezes já foi ao chão. Povo levanta, na hora da decisão!

Espanto que espanta a gente, tanta gente a se espantar,  
não é de hoje que esse povo vem dando demonstração:  
Alfaiates na Bahia, Balaios no Maranhão, Cabanada no Pará, Palmares no Sertão.  
Não só contra os de fora foi o povo justiceiro:  
Contra a fome e a miséria levantou-se o garimpeiro.  
Contra os fortes desta terra levantou-se o Conselheiro;  
De pé, contra toda tirania! Sempre de pé está o povo brasileiro!

Espanto que espanta a gente, tanta gente a se espantar,  
que o povo tem sete fôlegos e mais sete tem pra dar.  
Quanto mais cai, mais levanta; mil vezes já foi ao chão.  
Mas, de pé lá está o povo na hora da decisão!  
(DE BARROS; BOAL & GUARNIERI, 1980)

E é nesse espírito, cantando essa canção, que o encerramento da peça se dá, não dentro do teatro, mas na saída do mesmo. Boal consegue aqui uma nova proposição; atores e não-atores, agora convertidos em “espect.-atores”<sup>84</sup> saem juntos do teatro. Após mais de uma hora de peça, preparação e discurso, de uma (con)vivência e de discursos compartilhados, um novo grupo surge, formado por atores e espect.-atores, que literalmente abandonam as quatro paredes do palco e do teatro. Mais do que o *happening*, que também era uma performance artística proposta naquele tempo, temos aqui a conversão de atores e não-atores em entes políticos que resulta num ato político nas ruas.

Não por acaso, ao lermos “Impressões de Viagem” de Heloisa Buarque, vemos que a autora comenta que havia pessoas que assistiam várias vezes à mesma peça. Quase que como uma catarse, a peça acaba com um ato civil. Em tempos de censura e autoritarismos, peças como “Arena Conta Tiradentes” se tornavam *locus* de certas camadas da esquerda, como vimos com o “Show Opinião” e “Liberdade, Liberdade”.

### 3.3.2. A música

Com o desenrolar da peça, no delinear da narrativa do processo de acusação e a sentença de Tiradentes, nos eventos passado no “interior” das quatro paredes, logo no século

---

<sup>84</sup>“Expec-ator” é um conceito trabalhado por Boal em obras como: **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**, Cosac Naify, São Paulo, 2013; **Jogos para Atores e Não Atores**, Cosac Naify, São Paulo, 2015.

XVIII, as falas, canções e coros se sucedem. Diversas críticas aos mandatários autoritários brasileiros são feitas, reatualizando os vínculos entre os eventos do presente e do passado.

Infelizmente não temos registro sonoro da maioria das músicas e de suas execuções na peça, diferente do que ocorrera com “Opinião”, “Liberdade, liberdade” e mesmo em “Arena Conta Zumbi”. Encontramos, porém, a execução da principal canção do espetáculo, “Espanto”, anos depois, na gravação do primeiro disco solo de Theo de Barros<sup>85</sup>.

Tal qual o sistema coringa já tinha sido iniciado em “Arena conta Zumbi”, a utilização da canção, com o teatro musical também fora inaugurada naquele primeiro espetáculo. Como comentamos, o objetivo primeiro era o de ampliar os estímulos sensoriais, ainda trabalhando no campo da empatia, para aproximar ainda mais o público, não-atores, não apenas do enredo, mas das motivações da peça.

Com isso “Espanto” é uma canção que apresenta uma narrativa histórica sobre diversas lutas brasileira, “Alfaiates na Bahia, Balaios no Maranhão, Cabanada no Pará, Palmares no Sertão”, a tradição de um “povo justiceiro” quando “contra a fome e a miséria levantou-se o garimpeiro”, “contra os fortes desta terra levantou-se o Conselheiro”, porém, cada uma dessas memórias de luta, conclamando sempre “De pé, todo povo brasileiro! De pé, contra toda Tirania! Sempre de pé está o povo brasileiro!”.

Toda uma trajetória de lutas é reivindicada, da qual todos os não-atores, e o personagem-coringa eram herdeiros, uma narrativa das lutas sociais do povo brasileiro, das quais as retratadas naquela peça, a Inconfidência, era apenas uma a mais.

Tal qual os militares em seus festejos reatualizaram a hora da agonia, vemos a sensibilidade de Boal em também saber atualizá-la em favor de seus argumentos. A canção “Espanto” é entoada no final da peça. Findados os cortes para o passado, Tiradentes é condenado e sentenciado à morte. O personagem aparece de alva branca e corda no pescoço. Porém não há força no palco. O enforcamento, a morte do herói, não ocorre, ele é representado como é comum nos livros e nas imagens que conhecemos, com a corda da força, sentenciado ao iminente sacrifício. O momento que figuraria como a morte do herói e a perda do movimento popular é suprimido e suplantado. A derrota existe e a sentença anunciada, tal qual a derrocada da legalidade e da democracia também em 1964. Porém a canção repete “que o povo tem sete fôlegos, e mais sete tem pra dar. Quanto mais cai, mais levanta, mil vezes já foi ao chão, sempre de pé está o povo brasileiro”. A canção encerra a peça, então, conclamando atores e não-atores a cantando, juntos, misturados saindo do teatro formando o

---

<sup>85</sup> O LP “**Theo de Barros, Primeiro disco**”, Eldorado, 1980 contém o registro em gravação de “Espanto”, parceria com Augusto Boal e Guarnieri, em 1967, para “**Arena Conta Tiradentes**”.

cortejo de Tiradentes. Ocorre aqui, no fim da peça, um dos momentos ápices da proposta de Boal.

### **3.3.3. O papel do herói, e sua problemática, na narrativa e na agência histórica**

Ao fazer uso das analogias e reatualizar as questões ou os problemas referentes aos eventos do século XVIII, traçando simetrias com acontecimentos do XX, com a ajuda da utilização do “coringa” e sua proposta de aproximação via empatia, Boal utiliza-se do passado não apenas para denunciar os abusos de outrora, mas para apontar, também, as injustiças de seu tempo e, com isso, conclamar ao ato de resistência. O objetivo de Boal, ao reavivar Tiradentes é reevocá-lo do passado e “representificá-lo” como um “mito-gerador” que fomentasse a coragem e o heroísmo (do) no povo brasileiro. As reatualizações das injustiças, e das necessidades da luta, como a busca por uma nova emergência de novos agentes que se deflagrasse na luta, reatualizada, pela liberdade.

Ocorre, porém, que ao recorrer a Tiradentes, a peça e toda a proposta de Boal fazem uso do tipo do “herói” amplamente conhecido e debatido no teatro. Em críticas e comentários sobre a dramaturgia proposta por Boal, Anatol Rosenfeld (2012) propõe questionar tal ponto e problematizar as dificuldades que surgem não apenas com o surgimento do elemento coringa proposto por Boal, mas, principalmente, com o recurso ao uso do Herói na narrativa.

Se pensarmos a figura do herói, mesmo no campo dos imaginários políticos e sociais, por meio das reflexões de Raoul Girardet (1987), podemos constatar que a evocação do ideal do herói pode ser utilizada de formas bastante múltiplas e com finalidades diversas. Enquanto às vezes o herói figura como “eleito”, “sábio”, “guerreiro” ou “salvador”, cabe ainda um segundo filtro que é feito ao nos questionarmos se dentro de cada arquétipo de herói a figura encarna em si, ou projeta num coletivo, a responsabilidade pela agência histórica, em outra medida, o questionamento se o herói figura como o indivíduo encarregado do processo histórico, ou como símbolo que fomenta e agrega grupos e coletivos, para incitá-los a reivindicar e lutar por uma causa. Em suma, o herói Tiradentes evocado e construído por Boal, ainda que um herói-clássico do teatro, busca ser um símbolo do povo brasileiro, um espírito coletivo, múltiplo, tal qual as diversas insurreições e revoltas enumeradas na canção “Espanto”. Vemos uma figura que apela aos coletivos, sendo essencialmente um agitador, variando entre um “profeta” do novo tempo e o rebelde exaltado que faz alusão às glórias do

“guerreiro”<sup>86</sup>. Fator de mobilização, ou de isenção, o herói, segundo a crítica de Rosenfeld, mesmo que na tentativa da diluição da ação, ainda assim, seria no campo do teatro uma concentração da agência em um único indivíduo, figurando assim, segundo a crítica, numa fragilidade do esquema de Boal que, ao utilizar-se do herói, faz-se traído por sua própria estrutura.

Porém, faz-se preciso destacar que Boal não se esquivava da problemática; ao debater a utilização do coringa, e mesmo do herói, em “Arena Conta Tiradentes”, Boal chega mesmo a evocar a sentença de Brecht que afirma que “Feliz é o povo que não tem herói” e sentencia, que concorda, porém afirma que “nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes” (BOAL & GUARNIERI, 1967, p.56). Ainda que problemática, Boal afirma a necessidade didática da utilização da estrutura narrativa do herói em sua dramaturgia.

Porém, para que possamos entender o que essa “representificação” almejava, quanto à produção cultural e política, continuemos a pensar na aproximação com o público por meio da empatia, nas possibilidades abertas pelo mecanismo da personagem coringa, e, ainda que com as questões apresentadas por Rosenfeld, a estrutura do Herói como tentando, à medida do possível, diluir um processo de agência histórica e diluir responsabilidades e potencialidades, a peça, com sua estrutura, canções e duração buscava alcançar e impactar o espectador, de tal modo transportado para dentro da peça (em empatia, sentimento e corpo) ao ponto de tocá-lo e transformá-lo. O espetáculo almejava, então, que após a experiência quase catártica, participativa, musical, sensorial e reveladora-revelatória, que transmutaria espectador em “espectador” (BOAL, 2015). Um público transformado em ator e agente social, que após ter acompanhado a trajetória do herói, se liga a ele pela empatia. Depois de apresentada a injustiça perpetrada, tendo sido descortinados os traidores e algozes e suas razões vis, a sentença de Tiradentes era anunciada e, ao invés de executado, o Herói partia, de alva branca e com uma corda remetendo à força, acompanhado de todo o elenco cantando a canção “Espanto”, entoando não o canto dos vencidos, mas a resistência do povo que mesmo perdendo, como perdera o povo brasileiro em 1964, continuava a resistir e enfrentar o poder (“quanto mais cai, mais levanta, mil vezes já foi ao chão, de pé! Todo povo”<sup>87</sup>).

A peça encerrava-se então com a saída do Herói, do elenco e do público para a rua, entoando a canção máxima da peça. Como já dissemos, um ato político, um ultra-

---

<sup>86</sup> GIRARDET e CARLYLE dissertam sobre as tipologias dos heróis na narrativa histórica, ambos apresentam imagens como o “guerreiro”, “rei”, “divindade” e “profeta”.

<sup>87</sup> “Espanto” de Theo de Barros. consta no roteiro e gravação no disco de Théo de Barros.

*happening* orgânico no qual eram abandonadas, literalmente, as quatro paredes e, mais que isso, a própria agência do ato-político passava a ser diluída entre atores e público, agora transformado em espect.-ator.

É preciso que frisemos aqui a pujança e a importância da proposta dramática de Augusto Boal que, ao buscar na intimidade do ser, pela empatia, “conquistar” o espectador não só no campo conceitual da arte, mas nas suas noções de ética, estética e de justiça, o empreendimento busca, então, trazê-lo para dentro do corpo cênico teatral, para, por fim, protagonizar um ato político e artístico gestado pelo espetáculo. Boal não só rompe com a estrutura e as barreiras do teatro clássico, como observamos. Para além disso, suas intenções artísticas e políticas eram, em certa medida, uma proposta ou tentativa de resposta ao problema apontado por Rosenfeld no que diz respeito à duplicidade problemática da utilização do herói na narrativa do teatro moderno. Ao final da peça, dentro do teatro, não apenas o herói tem sua força capilarizada ao ser compartilhada com todos os presentes, como a própria agência da dramaturgia se dilui no momento que o novo coletivo se forma, juntando aqueles que deixam o palco e passam a, em conjunto com o público, enunciar um discurso que diz respeito a um novo corpo, um coletivo de pessoas que une “atores e não atores”, membros do grupo de teatro e os possíveis espect.-atores, que, em conjunto, retornam à sociedade, ao deixar o teatro, rompendo com as quatro paredes do espaço físico e finalizando a experiência já na rua, em coletivo, cantando.

Se pensarmos no campo da historiografia que versa sobre a utilização de fontes culturais, não apenas musicais, e lembrarmos do “gargalo” da dificuldade no que diz respeito à recepção do “produto cultural” pelo “consumidor”, vemos aqui a extrema atenção dada por Boal à recepção ao levar seu público, quase que inconscientemente, a figurar em um ato político público, catártico, ao final do espetáculo.<sup>88</sup>

Podemos compreender, então, que a proposta teatral de Boal, ao se deparar com a problemática não só do uso do herói, mas mesmo da agência do processo histórico, apostou no coletivo como resposta para tal questão. A potência do projeto reside, em boa medida, na pulsante e revolucionária gestação de um grupo social que irá “sair” do teatro, modificado, após a peça.

---

<sup>88</sup>Cabe aqui comentar, acredito, que tal observação também diga respeito ao que afirma Heloisa Buarque de Hollanda em “Impressões de Viagem”, ao comentar a repetição mesmo do público de espectadores. Uma vez que o processo catártico era de tal modo “libertador” e se fazia mesmo uma possibilidade de uma prática política restrita e vigiada, à época, nos parece um tanto mais compreensível o retorno do público para a repetição da experiência.

Vemos que Boal subverte a figura do herói, a noção de protagonismo e a agência no teatro e na história, além de vencer a própria morte do herói, ao transformá-la no cortejo público que entoia a canção na saída do teatro. Tudo isso com o intuito de apresentar um Tiradentes, um personagem histórico que ao final da peça é defrontado com seu fim, acaba por encabeçar o cortejo que honra os heróis e as diversas lutas do povo brasileiro no tempo presente. Vemos a diluição de uma representação e de uma memória de um herói na coletividade, nas narrativas nos múltiplos sujeitos do passado e do presente que integram o cortejo. Pessoas que, juntas, saíam à rua conclamando “de pé, povo brasileiro” (DE BARROS, 1980)<sup>89</sup> numa união de vozes de atores e espect.-atores agora todos unidos no ato público.

### 3.4 Os Inconfidentes (1968)

“Tombado fica seu corpo  
nessa esquisita batalha.  
Suas ações e seu nome,  
Por onde a glória os espalha?”  
(CHICO BUARQUE &  
CECÍLIA MEIRELES, 1970)

Peça produzida por Flávio Rangel, “Os Inconfidentes”, figura, nessa pesquisa, como uma das peças-fontes sobre as quais menos encontramos informações ou subsídios para nossas análises. Diferente de um show como “Opinião”, que chegou mesmo a ter seu registro sonoro lançado em vinil, ou mesmo “Arena Conta Tiradentes”, que teve seu roteiro publicado, “Os Inconfidentes” conta apenas com algumas notas, comentários mais gerais e poucas informações anexas e de contexto que nos ajudem. Porém mesmo com poucos registros da encenação da peça, os registros da canção, “Tema dos Inconfidentes” fornece ao evento-acontecimento reverberação e materialidade. Musicalização, por Chico Buarque, de trechos da obra “Romanceiro da Inconfidência”(MEIRELES, 1983), de Cecília Meireles, a canção ganhou registro, para além da peça, em suas gravações em LPs de Chico Buarque, em seu quarto disco solo, e também por Nara Leão em 1968<sup>90</sup>. Buscaremos, então, nos cercar do panorama dessas fontes ao analisarmos a produção dessas peças levando em conta a trajetória de seus autores e as informações outras que coletamos.

<sup>89</sup> Trecho de “Espanto”, de Theo de Barros.

<sup>90</sup> Gravações do “Tema dos Inconfidentes” em Chico Buarque Vol.4, Philips, 1970. E “Nara Leão”, Philips, 1968.

### 3.4.1. Flávio Rangel e a peça

Flávio Rangel era um notório intelectual de produção marcadamente engajada no campo político-social, vinculado ao movimento do CPC da UNE, a trajetória artística de Rangel apresenta diversas produções contestatórias que se propõem a pensar a realidade nacional. Vale lembrar que, além de ter participado da criação do espetáculo “Liberdade, liberdade”<sup>91</sup>, Flávio também dirigiu “O pagador de promessas”<sup>92</sup> e “Revolução dos beatos”<sup>93</sup> grandes marcos da produção cinematográfica do período. Ao lançar seus “Os Inconfidentes”, Flávio Rangel buscou, como em muito de seus trabalhos, apelar aos sistemas de analogias com o passado, debater questões importantes ao seu tempo presente. Lembremos sempre que o próprio recurso de jogar o foco para o passado para referir-se ao presente já era em si só uma denúncia, ainda que velada, à Censura. Ao falar em códigos, veladamente se aponta a existência da Censura e da vigilância, ao demandar de seu público a interpretação crítica da mensagem e o exercício hermenêutico de buscar compreender o discurso “cifrado”, ensina-se sobre as senhas e os códigos, tão importantes para a época.

Rangel busca jogar uma luz sobre o coletivo dos Inconfidentes, o grupo que tramou e arquitetou contra o Estado. É a reatualização dos mitos políticos do passado voltados à mais-valia do tempo presente. O papel revolucionário e transformador da arte veiculando a mensagem política que busca combater as injustiças e fomentar a luta social.

### 3.4.2. A canção-tema:

A canção, com toda justiça, é creditada a Chico Buarque e Cecília Meireles. Ainda que a poetisa já tivesse falecido, não há uma passagem ou estrofe na canção, musicalizada por Chico, que não seja proveniente dos versos do “Romanceiro da Inconfidência” (MEIRELES, 1983).

Cecília Meireles, em sua obra, cria uma verdadeira ode a Minas Gerais, onde narra a história do Estado desde os tempos coloniais, da empresa do ouro, tendo por momento ápice os eventos da Inconfidência. De Felipe dos Santos a Tiradentes, Cecília imortaliza não apenas os nomes, mas os movimentos e o povo mineiro, ao narrar suas vidas, seus trabalhos e, principalmente, suas lutas pelo país. A gesta do Brasil pensado e surgido em Minas Gerais.

<sup>91</sup> “Liberdade, liberdade”. Millôr Fernandes e Flávio Range.

<sup>92</sup> “O pagador de promessas”, peça do dramaturgo Dias Gomes, encenada pela primeira vez em 1960 com direção de Flávio Rangel. Em 1962 lançada em filme com produção e direção de Anselmo Duarte.

<sup>93</sup> “Revolução dos beatos”, autoria de Dias Gomes e direção de Flávio Rangel.

Ao voltar-se para a obra da poetisa carioca, Chico Buarque acabar por selecionar trechos, entre eles alguns de enorme força e de grande potência poética, para compor a sua “narrativa” para a canção tema da peça de Flávio Rangel. Os trechos da canção, que abrem e encerram a música advém dos versos do “Romance V”, e no decorrer da letra da canção, trechos retirados dos “Romance LIX ou Da Reflexão dos Justos” e “Romance XXXI” também são apresentados. O primeiro trecho, que se torna o refrão, “Romance V” do livro, que é o que consta como epígrafe desse capítulo sentencia “toda vez que um justo grita, um carrasco o vem calar. Quem não presta fica vivo, quem é bom mandam matar”. Vemos aqui a denúncia da perpetuação da injustiça pelas mãos dos carrascos que, ao servirem aos poderosos e ao Estado, não apenas executam os justos, como subvertem toda a lógica da justiça ao definir pela vida dos que “não prestam” e pela matança dos “bons”.

Se pensarmos aqui nas ritualizações da denúncia, que como observamos no decorrer dessa pesquisa versam tanto sobre o presente por meio de subsídios do passado, podemos entender então os torturadores e os oficiais dos DOPS e, mais tarde, os dos DOI-CODI, como os “carrascos” que calam os que lutam por justiça. Podemos compreender, também, os cartazes com fotos dos “terroristas” procurados, como a repetição da subversão da ordem da justiça que faz com que “quem é bom mandam matar”. O Estado perseguia seus opositores, tornados inimigos-públicos, e arquitetava operações policiais-militares para alcançar suas execuções, como aconteceria em 1969 no caso da perseguição e execução de Marighela<sup>94</sup>.

Do “Romance LIX ou Da Reflexão dos Justos” encontramos “foi trabalhar para todos... e vede o que lhe acontece! Daqueles a quem servia, já nenhum mais um conhece. Quando a tristeza é profunda, que amigo se compadece?”, que aponta a solidão dos injustamente condenados, dos lutadores das causas populares que, abandonados no cárcere, padecem seu martírio e provação. Na continuação do mesmo romance, e da canção, encontramos uma segunda formulação: “foi trabalhar para todos... Mas, por ele, quem trabalha? Tombado fica seu corpo, nessa esquisita batalha. Suas ações e seu nome, por onde a glória os espalha?”, aqui podemos observar uma interessante alusão ao mito de Tiradentes, pois vemos a preocupação com o legado, com a narrativa sobre o herói do passado, e mesmo dos heróis daquele tempo-presente, reatualizado nos opositores do Regime. Aqueles que lutam por “todos” e pela justiça, mas que são vencidos, torturados, mortos e, muitas vezes,

---

<sup>94</sup> Para além do caso emblemático de Marighella, no que diz respeito aos “inimigos”, ou não, da pátria, cabe aqui lembrar que em 1973, Chico Buarque, em parceria com Ruy Guerra, intensificaria tal problematização entre os valores da traição, ou não, em “Calabar, o Elogio da Traição”.

têm mesmo seus restos mortais profanados e negados ao velório ou ao jazigo. Dos tombados, sejam eles os inconfidentes, e com eles o ilustre alferes, sejam os que padeceram lutando contra o Regime, ainda há, para além da vida, uma última luta a ser travada; a da memória. Pois, afinal “suas ações e seu nome, por onde a glória os espalha?”.

Vemos aqui o questionamento, primeiro, de a quem, e a que, serve a própria imagem do herói-Tiradentes; o mesmo signo deu guarida aos mais diversos e distintos significados. Cabe então a questão posta por Cecília e repetida por Chico; suas ações e seus nomes têm chegado aonde e servido a que? Um mesmo herói que servia de patrono para as guerrilhas urbanas e aos militares que arquitetaram o Golpe de 1964, era uma figura perigosamente dúbia, seria necessário, então, honrar as “glórias” do alferes, e saber como defini-lo, para garantir a germinação de seus ideais mais justos. No mesmo sentido, com a reatualização para os anos 1960, fica também a denúncia de que as histórias, e mesmos os registros legais, os corpos e as memórias dos mortos pelo regime eram obliterados. Os centros clandestinos de tortura e o desaparecimento político, que findavam com as ocultações de cadáveres, eram, para além do extermínio físico, a recusa da narrativa, o apagamento do combatente e de sua luta. E é exatamente para levantar-se contra esse apagamento, que se fazia então a pergunta de onde eram espalhados as honras e nomes dos heróis, dos justos, que foram vencidos pelas injustiças.

No “Romance XXXI” encontramos alguns versos que são variações de um mesmo núcleo inicial; “por aqui passava um homem – e como o povo se ria! – que reformava o mundo de cima da montaria”; “Por aqui passava um homem – e como o povo se ria! – Liberdade ainda que tarde nos prometia”; “Por aqui passava um homem – e como o povo se ria! – Ele na frente, falava, e atrás a sorte corria...” e, “Por aqui passava um homem – e como o povo se ria! – No entanto, à sua passagem, tudo era como alegria”. As lembranças do anunciador de um novo tempo, da promessa de Liberdade, da alegria prometida, porém, da má sorte que esperava pelo alferes.

Vemos aqui a exaltação do anunciador do novo mundo, outra vez em consonância e paralelo com as questões dos anos 1960, a evocação de um herói que é o profeta de um novo tempo, um semeador de esperanças, que traz consigo alegria e novas expectativas, mas que, tal qual Tiradentes, enquanto “na frente falava”, “atrás a sorte corria”.

Aprendemos, pois, na canção as denúncias da injustiça associadas à imagem do lutador justo, porém vencido. Porém, além do martírio, vemos também a louvação daquele que fora um propagador, o profeta, semeador. Daquele que mesmo quando a censura proibia a

anunciação de um modelo diferente do vigente e as execuções ocorriam como pena para os que ousassem propor tais mudanças, vemos um messias que devota sua vida e morte à luta pelos valores da liberdade e da justiça.

### **3.4.3. Os caminhos da canção: as gravações de Chico Buarque e Nara Leão**

Como observamos no Capítulo 2, ao tratarmos prioritariamente com fontes de caráter fonográfico, deparamo-nos com análises possibilitadas pelas particularidades da tipologia da fonte. Ao elencarmos como fontes as produções musicais compostas e registradas no recorte temporal da Ditadura Civil-Militar, mais do que “discos solos”, ou de carreiras, encontramos diversas gravações e registros.

Foi assim que a despeito dos poucos registros encontrados sobre a produção de “Os Inconfidentes”, conseguimos nos debruçar sobre outras questões pertinentes à produção da peça, uma vez que sua canção seguiu outras trajetórias para além da montagem teatral. Se pensarmos as reverberações da canção do “Tema dos Inconfidentes” para além dos planos encontraremos registros em pelo menos dois discos de vinil da época.

O lançamento por Chico se deu em 1970, no disco “Chico Buarque de Holanda vol. 4”. Tido como um dos discos mais fortes e políticos de sua carreira, ou, pelo menos, o disco da “virada” ou, ainda melhor, da “ruptura” com uma linha mais onírica e utópica (MENESES, 1982), é justamente nesse volume 4, encerrando o LP, que encontramos a gravação de Chico do “Tema dos Inconfidentes”. Vale aqui ressaltar, ainda, a “convivência”, e mesmo sintonia, entre as faixas que compõem esse disco. Além do “Tema dos Inconfidentes”, nesse mesmo álbum encontramos diversas canções fortes como “Agora falando sério”, uma ruptura com o público e com a estética anteriormente apresentada pelo artista, e mesmo “Rosa dos Ventos”, uma canção que também traz referência à conjura, ao aludir à sua insurgência como uma força de tal modo arrebatadora e natural que se faria inevitável de alcançar sua concretude. Logo, mesmo que a peça “Os Inconfidentes”, de Flávio Rangel, não tenha tido seu registro lançado pela indústria fonográfica (como ocorreu com o “Show Opinião” ou com “Arena conta Zumbi”, por exemplo) sua música tema não apenas foi registrada, como compõe um mosaico bastante político e contestador dentro da própria obra de Chico Buarque.

Ainda mais rupturas podemos notar ao analisarmos a presença do “Tema dos Inconfidentes” na discografia de Nara Leão. Tida por muitos como a “musa da Bossa Nova”,

menina rica dos bairros das elites cariocas, Nara desafiou os rótulos sociais e enfrentou o preconceito de gênero, ao reivindicar sua voz, e com isso sua arte, para sua atuação política. Nos anos 1960, ao filiar-se aos movimentos políticos da música engajada (como podemos observar em sua participação no “Show Opinião” ou mesmo em “Liberdade, liberdade”), Nara assume, com maior força, seu protagonismo. Não por acaso um dos grandes sucessos da cantora é o álbum “Opinião de Nara” (1964). Tal processo de emancipação da estética mais mercadológica, e até mesmo burguesa, da produção cultural, culminou com a adesão de Nara Leão, a antes bela moça comportada, ao movimento anárquico e explosivo que foi o Tropicalismo. E é justamente no disco, dito, tropicalista de Nara Leão que encontramos a canção composta por Chico tendo por base os versos de Cecília Meireles.

O disco lançado por Nara Leão em 1968 é um tanto quanto destoante em sua discografia. Lançado na efervescência do movimento do tropicalismo, o LP conta com os inovadores e arrojados arranjos de Rogério Duprat<sup>95</sup>. Junto de letras fortes e impactantes como “Mamãe coragem”, canção que na voz de Gal Costa compõe o disco-manifesto da Tropicália, e “O deus vos salve essa santa casa”, ambas letras de Torquato Neto, o disco inovador é bastante denso, além de contundente em suas críticas.

Logo, tal qual observamos ao analisarmos o volume 4 de Chico Buarque, a canção do “Tema dos Inconfidentes” ao “representificar” não apenas Tiradentes, mas o heroísmo dos anunciadores de um novo tempo, a despeito das derrotas e das perseguições perpetradas pelos injustos contra os justos, vemos então que a reatualização do herói encontrou reverberação, guarida e amplitude nos discos lançados “explosivos”, de “ruptura” e ousados de artistas que, naquela época, eram associados à produção engajada e de viés oposicionista ao Regime.

### 3.5. Tópico 4 – Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana, 1977

“Toda vez que um justo grita,  
Um carrasco o vem calar.  
Quem não presta fica vivo  
Quem é bom mandam matar.”  
(CHICO BUARQUE &  
CECÍLIA MEIRELES, 1970)

Aproximando-nos do fim desse terceiro capítulo, apresentamos aqui um dos

---

<sup>95</sup> Rogério Duprat foi um virtuoso e importante maestro e arranjador da música brasileira, tendo sido um dos responsáveis por orquestrações e captações sonoras “modernas”. Sua figura, ao nível musical, é um dos fios condutores da Tropicália. Arrojado e atento às vanguardas e inovações musicais exerceu um papel importante, também, na cena do rock brasileiro ao produzir os arranjos dos primeiros discos dos “Mutantes”.

documentos mais singulares e específicos encontrados durante a catalogação empreendida para essa pesquisa. Uma peça escrita por Mário Lago que foi, em sua totalidade, censurada e, por isso, nunca foi montada e apresentada ao público. Há aqui um interessante desafio de pensarmos uma fonte que compreende, em uma primeira análise, uma produção-abortada; algo que *podia ter sido*, mas *não foi*. A peça, a despeito das intenções de seu autor e do grupo teatral, dos ensaios e dos estudos propostos, nunca foi montada. Então, como fazer uma história de um fato que não foi, um não-evento? De um silêncio? O que buscar numa fonte que foi, por completo, interdita?

Para pensarmos essas questões, podemos levar em consideração, então, justamente o silêncio, o não-dito. Se pensarmos nos subsídios que textos como o de Elizabeth Rudinesco (2006) nos fornecem, e mesmo o texto já citado de Beatriz Kushnir (2015), podemos, então, fincar nossos questionamentos no ponto da ausência ou da interdição. Passamos a mudar o enfoque para questionarmos o processo de Censura, de silenciamento, que ao proibir a peça e a divulgação do roteiro acabou, em última análise, por produzir a materialidade da fonte, como também para pensarmos, ao analisarmos os documentos do processo censório a contrapelo, as questões elencadas pelo Regime que levaram até a ação da total interdição do espetáculo. Ao invés de nos determos na problemática da fonte “vetada”, passamos então a operar com tal conceito para, assim, propor outras análises e questões, buscando informações não somente na fonte em si, o roteiro da peça, mas atentando também para seu contexto e os textos anexos ao processo censório.

Se a peça não foi permitida, cabe então ao historiador questionar-se sobre as razões que levaram à sua interdição. Em outras palavras: ao fazer calar, por meio da força, a produção cultural proposta por Mário Lago, o Regime instaurava um “silêncio” que, agora, passa a ser audível ao historiador. Ao ser censurada, uma obra não deixa de existir, não desaparece em um “vazio”. Ao tratar dessas obras em seus pareceres e documentos, os departamentos de censura acabam por documentar e arquivar os trâmites burocráticos do processo. Com isso, surge então uma “terceira margem do rio” (ROSA,2001), uma possibilidade outra de análise, pois a peça censurada, ao ser vetada, é registrada nos autos do processo. No muro da imposição do silêncio, com o tempo, surgem as rugas e as fissuras, e a fonte que outrora foi silenciada passa a poder figurar como um “não-lugar”, o registro dos não eventos e dos atos proibidos.

Como já dissemos, as disputas sobre as narrativas e imagens de Tiradentes eram acirradas e, via de regra, notamos que as evocações são exercícios de “representificações” da

figura do Herói buscando, assim, exaltar do mito alguma narrativa específica que seja aplicável ou do interesse do tempo-presente. Cabe então, agora, questionarmos: qual a proposta, qual a narrativa traçada em “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana” que de tal modo fugiu à forma e escapou do até então permitido, ao ponto da peça ser integralmente censurada?

Se pensarmos, por exemplo, no samba “Heróis da Liberdade” (1969), lembraremos de uma censura pontual, na qual a solução mediada, entre censores e autores, foi a alteração da letra da canção, na troca da palavra “revolução” por “evolução” que garantiu a liberação do samba-enredo. Passamos então a questionar o que, de tão “perigoso” ou proibido, constava na produção de Lago, ao ponto de não ser sanada por alterações pontuais ou cortes e escamoteamentos, levando a peça à total interdição.

Única fonte totalmente censurada e proibida, propomos aqui um debate historiográfico não sobre uma peça, buscando compreender o tanto que a censura, o veto e os silêncios, podem ser indícios, como afirma Ginzburg, de uma força que foi de tal modo presente ao ponto de ter sido até mesmo a encarnação de um veto, de uma proibição. Se pensarmos que Ginzburg aponta que as documentações do processo inquisitório permitem acessar o pensamento “herético” de Menocchio, os documentos da censura de Mário Lago, nos possibilitam, então, acessar os documentos que analisaram e sugeriram a interdição da obra.

Um ponto essencial sobre o qual devemos atentar para compreendermos o universo do entorno de “Foru 4 Tiradentes” é pensarmos o sujeito que foi seu autor, Mário Lago, que propunha naquele 1977 essa nova montagem. Figura de enorme envergadura na cultura nacional Mário foi poeta, radialista, ator, autor e compositor de canções. Membro dos quadros do antigo Partido Comunista Brasileiro (PCB), Mário Lago já apresentava sua arte e sua militância política desde a década de 30 do século XX, o que lhe rendeu diversas prisões de cunho político no decorrer da história do Brasil. Lago foi preso, por mais de uma vez, no regime liderado por Getúlio Vargas, foi também preso quando o PCB foi posto na clandestinidade na redemocratização, voltando a ser preso em duas ocasiões no Regime Civil-Militar (1964 e 1969). Longe de vangloriar-se das diversas prisões, Mário registrou seus períodos de encarceramento e os divulgou numa denúncia forte, particular, poética, visando gravar suas impressões e denúncias sobre os abusos cometidos pela Ditadura instaurada pós-1964 (LAGO, 2001). Nesses diversos cárceres, Mário forjou-se o militante e o artista que foi, ao fincar seus compromissos políticos e estéticos como pontos indelévels de suas produções.

É bem verdade, é claro, que não falamos aqui de um combatente das guerrilhas ou um integrante das ações diretas, mas de um intelectual que ao longo de sua longa vida sempre se fez presente e combativo na política nacional. Podemos ilustrar a militância política e artística de Mário com um exemplo passado em 1968, quando Lago atuava em uma peça que, coincidentemente, já foi analisada em nossa pesquisa:

Em julho de 1968, Mário Lago estreou no Teatro Municipal a peça *Os inconfidentes*, com roteiro e direção de Flávio Rangel, poesia de Cecília Meireles e música de Chico Buarque. O Dops, atento, via o trabalho de Mário na peça como mais um de seus atos subversivos. Entre os versos declamados por ele e considerados ameaçadores da ordem estavam: Mas por ele quem trabalha? Tombado fica seu corpo. Nessa esquisita batalha. Suas ações e seu nome. Por onde a glória os espalha? Toda vez que um justo grita, um carrasco o vem calar. Quem não presta fica vivo, quem é bom manda matar! (VELOSO, 1997, p.245)

Tido pela Ditadura como um elemento ativo e nocivo à ordem pública, observamos que não apenas as peças encenadas pelo teatro brasileiro, como os artistas, eram mantidos sobre vigilância dos serviços de segurança e inteligência do Estado. Foi então um desses agentes que registou um dos atos políticos de Mário Lago. “Numa das sessões, no final da peça, Mário pediu que a plateia contribuísse com donativos para os estudantes que estavam na saída do teatro.” (VELOSO, 1997, p. 246). Tal discurso foi gravado e com isso guardado pelo agente do Serviço Nacional de Informações (SNI) que se encontrava no teatro. Vejamos o clamor de Mário Lago pelo engajamento e contribuição da plateia com o apoio e a participação, na oposição ao regime:

Minhas senhoras, meus senhores, amigos. Acabamos de apresentar um espetáculo que fala e luta pela liberdade. Lutar pela liberdade é uma obrigação que todo homem tem diante da vida, uma luta permanente como o próprio texto diz: uma voz se despiu, mas outra nascerá. A mocidade estudantil brasileira luta juntamente com todos pelas liberdades gerais, mas também tem as suas lutas específicas: por mais verbas, para que se estude melhor; contra o aumento das anuidades, para que todos possam freqüentar as escolas; contra as fundações, para que não se privatize o ensino superior no Brasil; por uma reforma universitária que prepare as universidades para atenderem aos interesses nacionais. Os atores apóiam a luta dos estudantes. À saída do teatro os senhores encontrarão vários estudantes recolhendo fundos para essa luta que eles estão travando. Que as palmas que nos foram dadas se transformem em contribuições para esta luta tão importante. Muito obrigado! (VELOSO, 1997, p.246)

Vejamos, então, qual a proposta teatral desse engajado e fervoroso militante para Tiradentes, e suas repercussões e processos censórios no ano de 1977.

### 3.5.1. O roteiro e sua proposta, o heroísmo evocado e suas relações com Tiradentes

Atentando para a proposta teatral, ao lermos o roteiro de “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”, encontramos uma narrativa que versa sobre a conspiração, preparação, eclosão e supressão do movimento da Conjuração Baiana de 1798. Apresentando o caráter revolucionário da revolta e seus anseios por liberdade (tanto na esfera da independência política, como na igualdade de direitos entre as classes e as etnias), a peça exalta os quatro mártires da conjura e seu movimento de base popular e abolicionista. Dentre os conspiradores destacam-se, também, Capitão Hermógenes (como representação do militar que luta pelas causas populares) e Cipriano Barata (em alusão às classes abastadas ilustradas). O foco central da ação protagônica repousa, porém, nos quatro personagens, negros, populares e pertencentes às classes menos favorecidas.

Para além das figuras principais, os grupos de coadjuvantes se dividem entre o povo que “veste sempre a alva dos condenados, corda ao pescoço (mortalha dos sonhos da independência)” e os reinóis sempre de “malha preta, sem quaisquer elementos que estabeleçam distinções de categorias (uniformidade da mentalidade do colonizador)”<sup>96</sup>. São criados então dois polos entre os condenados e vencidos, sentenciados à forca, e as classes dominantes, as aristocracias e suas mentalidades de colonizador.

A peça começa com um desafio de viola, no qual repentistas apresentam o “mote” que será tratado no espetáculo. Eles relembram as lutas empreendidas pela independência no Brasil, sempre reafirmando a sentença “foru quatro Tiradentes na Conjuração Baiana”. Depois dessa abertura, toda a ambiência se dá nos eventos do século XVIII. As tensões entre os colonos e os reinóis estão nas relações que denotavam o jugo ao qual os brasileiros eram submetidos, apresentadas logo no começo da peça, como quando temos a canção “Você pode”. Em uma cena em que o povo baiano se diverte e dança em uma festa na rua, ao som de uma embolada, os reinóis chegam dançando um “vira”. Há um leve embate entre os ritmos, porém a embolada cessa e os reinóis e alguns poucos bajuladores continuam dançando o “vira”<sup>97</sup>. Na letra que os reinóis executam vemos a apresentação do cenário do cerceamento da liberdade e da forte perseguição e punição aos infratores “Você pode tudo... entretanto, todavia, mas, porém, contudo...”; “quem a El-Rei desobedece merece castigo, vai pra forca sem perdão” e “diz o código, e quem mija fora do penico tem na forca seu castigo”. As riquezas nacionais pertencem à Coroa e o privilégio social aos reinóis, afirma em suma o

<sup>96</sup> Trechos do roteiro da peça anexado ao processo de censura.

<sup>97</sup> “Vira” é um gênero musical folclórico típico português.

restante da letra. Porém tais tensões são apresentadas como fomentadoras de uma ambiência de crescente insatisfação e reação popular, como vemos no decorrer da peça, quando a revolta é planejada e debatida nas reuniões dos conjurados. Encontramos então as canções “Vai, isso vai” e “Número um é o primeiro”. A primeira, bem curta sentença:

Vai, isso vai, isso vai. Vai por bem ou vai por mal. Que é para o bem de todos.  
 Vai, isso vai, isso vai. Que a razão do povo é a razão geral.  
 As nossas vozes juntas são como vendaval. Ouve-se ao longe, bem longe, do carrasco a hora final.  
 Vai, isso vai, isso vai. Vai por bem ou vai por mal. (LAGO, 1970, *arquivo nacional*)

A canção, uma verdadeira conclamação à tomada da ação, é entoada em grupo, com a soma das vozes que juntas formam o poderoso “vendaval” que é a “razão do povo”. Em ritmos rápidos, por meio do coletivo de vozes e pela sua fórmula de repetições entre o refrão “vai, isso vai”, acreditamos encontrar uma alusão, ou inspiração, em “*Ça ira*” (TINHORÃO, 2009), canção popular da Revolução Francesa, um dos mais radicais cânticos que, entre as repetições do refrão “*ça ira*” pregava, também em sentenças curtas e intercaladas, o enforcamento dos poderosos e dos aristocratas nos eventos desencadeados pós-queda da Bastilha; “*Ah, ça ira, ça ira, ça ira. Les aristocrates à la lanterne! Ah, ça ira, ça ira, ça ira! Les aristocrates ont les pendra*”<sup>98</sup>.

Já em “Número um é o primeiro”, a adesão ao movimento popular e, conseqüentemente, seu crescimento são exaltados pela soma dos indivíduos, das pessoas simples, do anônimos, que unidos formam a “multidão” que se insurge na luta pela sua liberdade; “eu dou dois, eu mais dois, nós somos quatro, mais quatro, somamos oito. Mais oito tamos indo sempre alto. Mil mais mil, soma dois mil. Com mais dois mil, soma quatro” [...] “E a gente sempre aumentando. Quem a gente já abraçou, outros abraçam mais longe. São tantos que nem se sabe toda essa gente vem de onde.” (LAGO, 1970, *arquivo nacional*)

Tais críticas e denúncias aos desmandos e abusos do Estado e as conclamações à revolta popular são reatualizadas para o período da Ditadura. O elemento português é figurado pelo Regime enquanto os conjurados revoltosos representam as oposições ao governo militar. Tal qual ocorre diversas vezes com Tiradentes, seus quatro pares baianos também aparecem como heróis insurgentes. Tanto o alferes das Minas Gerais como os insurgentes baianos são apresentados na peça ligados pelas lutas e a “sorte” compartilhada, os ideais de liberdade e as sentenças que os levaram ao martírio em nome de seus ideais.

<sup>98</sup> Cabe lembrar que as alusões às canções revolucionárias francesas não se restringem a Mário Lago com “*Ça Ira*”, interpretada por Edith Piaf. Millôr Fernandes e Paulo Pontes em “Liberdade, liberdade”, repetem versos do “*Chant des partisans*”, clássica canção da Resistência Francesa na Segunda Guerra Mundial, gravada por Yves Montand.

Ocorre, porém, que o texto aponta, também, uma importante diferença entre o caso baiano e o caso mineiro. Após tornada conhecida a sentença capital dos quatro conjurados, vemos o seguinte diálogo entre as personagens do Vice-Rei do Brasil e seu imediato Aires:

Aires: - Ai que lástima. Foram tão lindas as festas que vossênciam ordenou quando do enforcamento de Tiradentes” Os te-deus, os fogos de artifício... Por que não se repetir o espetáculo? O povo precisa dessas coisas

[...]

Vice – No caso dos mineiros era preciso dar um exemplo. Agora se trata de evitar o exemplo, percebes? Se o povo começa a saber que são cada vez mais numerosos os movimentos separatistas, que já por todo o país focos de luta por liberdade e independência... Já imaginastes, meu bom Aires? ”

[...]

Vice – Que a coisa morra mesmo por lá. Ao fim e ao cabo são quatro mulatos. Talvez nem a história venha a falar neles. (LAGO, 1970, *arquivo nacional*).

Ao questionar o governante sobre a execução pública dos condenados, Aires abre margem para que, pela fala do Vice-Rei, o texto apresente a diferença principal entre os dois eventos. Enquanto a execução de Tiradentes fora um ato público que buscava “dar o exemplo”, por meio da pedagogia do medo e do horror, fazendo com que o calvário do insurgente se desse no Rio de Janeiro, no caso dos baianos era preciso silenciar, abafar, “evitar o exemplo”. Observamos nesse momento o paralelo que Mário Lago traça entre seus quatro heróis e o alferes. A peça aponta para o silenciamento que o Estado Português impôs sobre os conjurados e suas narrativas, a fim de “evitar o exemplo”. Enquanto Tiradentes, no Brasil Colônia, fora morto com grande alarde para buscar “evitar o exemplo” pela pedagogia do medo, os Conjurados Baianos foram simplesmente sentenciados, na esperança que suas ações fossem esquecidas no passado.

Notamos ainda a denúncia, tanto no passado como no tempo-presente, da censura e da tentativa de controlar a narrativa, de evitar que o povo “comece a saber que são mais numerosos os movimentos [...] que já por todo o país lutam por liberdade”. Vemos então que, para além de exterminar os populares que lutavam pela liberdade, o Estado ainda é apontado como o ente que suprime, por meio da força e da censura, a narrativa e o registro de tais eventos.

Ao atualizar essa questão para o Brasil da década de 1970, vemos uma crítica contundente apontada ao cerceamento de informações que, por meio da força, o Estado pratica. É preciso que lembremos que foi na década de 1970 que o Regime lutou e buscou exterminar as guerrilhas urbanas e rurais. Que nesse período os jornais eram censurados e os presos e executados não tinham direito nem à liberdade ou processos públicos e idôneos. E

que nos casos de tortura e extermínio praticados pelo Estado, com o desaparecimento dos corpos, nem mesmo a morte e a narrativa eram legadas aos opositores do Regime.

Ao comentar os heróis do passado que foram vencidos e silenciados, legados ao esquecimento pela força dos governos autoritários, Mário Lago atualiza essa denúncia ao criar o paralelo que liga os vencidos do passado aos combatentes e vencidos daqueles tempos do Regime.

Destaca-se ainda uma segunda grande diferença entre o caso de Joaquim José e os de João de Deus, Lucas Dantas, Luís Gonzaga e Manuel Faustino, a questão não só da classe, como da cor da pele, pois o próprio personagem do Vice-Rei tem esperanças que a narrativa que dê conta dos quatro condenados, que o acontecimento “morra por lá mesmo. Ao fim e ao cabo são quatro mulatos. Talvez nem a história venha a falar neles”. Mário Lago aponta então que o mito de Tiradentes, o “totem cívico”, era um homem branco, alferes de cavalaria, que mesmo não pertencendo às camadas mais abastadas, ainda assim não constava nas fileiras dos miseráveis e, menos ainda, daqueles submetidos à escravidão. Mesmo que sem a intenção direta de deslegitimar a figura de Tiradentes, a peça questiona quem são os “eleitos” ao Olimpo republicano, quais heróis povoam esse panteão nacional, e quais suas lutas e narrativas.

A peça para além de levantar a questão de classe e de raça, questiona quem são os heróis dignos do panteão nacional e apresenta como possibilidades de mitos-pátrios diversas outras figuras populares. Ao reivindicar o heroísmo e o reconhecimento ao ato de diversos e múltiplos agentes, relegados e esquecidos pelas narrativas oficiais, vemos que “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana” na verdade propõe a desmistificação do mito e a compreensão do povo como agente real dos processos de mudança no curso da História. Ao evocar os libertos, os que lutaram pela abolição, os negros, todos pelo signo dos esquecidos e apagados da história, vemos que a intenção almejada é a de diluir a agência e pujança do Herói na narrativa e dotar de heroísmo não apenas os eleitos ou ungidos.

### **3.5.2 A censura e a voz do morto**

Nos caminhos e descaminhos da história, as canções de “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana” foram lançadas em CD em 2016 com os textos de Mário Lago e música do Dori Caymmi (2015). Ocorre, porém, que de 1977 até esse registro póstumo em 2016, essa produção de Mário Lago fora silenciada. Não apenas sua montagem fora interdita, como

suas canções não foram registradas, naquela época, nem mesmo seu roteiro chegara a ser lançado em livro. De 1977, com o veto, até 2016, por quase 40 anos tal obra de Mário Lago foi silenciada.

Durante o processo de desenvolvimento da presente pesquisa, nos acercamos de textos e informações complementares sobre Mário Lago, preocupados com a escassez de registros e documentos que remetessem à peça. Pois mesmo o CD muito mais figurava como um projeto de “rememoração” do que como um registro das propostas do dramaturgo. Até que, pesquisando no sistema digital do Arquivo Nacional (SIAN), procurando por fontes relacionadas aos dramaturgos citados, encontramos o processo submetido ao Serviço de Censura em 1977, nele constam os pedidos de requisição do parecer da censura, os relatórios dos censores sugerindo a interdição e as comunicações internas que resultam no informativo da não autorização para a encenação. Para além desses documentos burocráticos internos, foram anexadas ao processo, encaminhadas à Polícia Federal em Brasília pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), três cópias do roteiro da peça.

Encontrar tal documentação, faz-se preciso destacar, deveria ser um exercício simples não apenas ao historiador ou ao pesquisador acadêmico, mas ao público em geral, aos cidadãos. Tal ressalva se faz necessária pois é preciso que lembremos que, depois de um primeiro ato autoritário que operou o veto censório, esses documentos de Estado, que dão conta e narram a burocracia que o Regime de repressão operou, não se encontram, em sua totalidade, livres e disponíveis para consulta. Desde documentos das divisões de censura às ordens de prisão e atestados de óbito, diversos documentos ainda têm sua liberação “disputada” durante o atual regime democrático, traços dos tensionamentos políticos do período da “reabertura” e das questões legais, e de memória e reparação, no que diz respeito às questões da anistia<sup>99</sup>. Tais dificuldades, no que diz respeito à abertura e à consulta desses documentos “sensíveis” ocorre pois, em diversas oportunidades, os fins dos regimes autoritários ocorrem com “ausência de alguém em Nuremberg”, sem julgamentos políticos, processos de reparação, ou abertura de documentos de ações de Estado, Inteligência ou dos órgãos de repressão social. Em seus estudos Bauer e Gertz (2009) discorrem sobre essa dificuldade na abertura de documentos produzidos por governos autoritários durante períodos de repressão tanto na Europa como na América Latina e como sua memória “recente”, ou mesmo suas questões “sensíveis” tornam-se pontos de disputa tanto no nível da reparação

---

<sup>99</sup> Comentários sobre os processos de encerramentos das ditaduras militares no Cone Sul, como também análises sobre as leis de anistia adotadas em cada um desses países em BAUER, Caroline Silveira; GERTZ, René E. “Arquivos de regimes repressivos: fontes sensíveis da história recente”. In: PINSKY, Carla Bassanezi; DE LUCA, Tania Regina (org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

peçoal como nas disputas de memória e da escrita da História.<sup>100</sup>

Deparamo-nos então, ao nos debruçarmos sobre esses documentos que dão conta de uma divisão censória de viés político, com uma situação de algum modo similar às assinaladas por Ginzburg (1989; 2006) ao apontar que ao perseguir as práticas pagãs na Europa os tribunais da Inquisição registraram e documentaram diversos ritos e práticas, desvios e disputas que transpareciam nas acusações e delações que comumente se instalam em sociedades submetidas aos processos persecutórios dos tribunais. De modo semelhante, ao interditar o material e impor um silêncio ao texto de Mário Lago, o Regime e seu aparelho de Censura introduziram na burocracia do Estado não apenas diversos documentos internos que dão conta de Mário Lago, do teatro brasileiro e de tantas outras produções e produtores culturais, como guardaram em seus arquivos, em três cópias, o roteiro que fora proibido. A falha por onde vaza a tentativa de legar ao “vácuo” e ao esquecimento o texto que tão fortemente se tentou expurgar. Tal resultado contraditório se dá pois:

esses arquivos [produzidos nos regimes autoritários] possuem uma especificidade intrínseca, chamada por alguns pesquisadores de “efeito bumerangue”: os documentos que compõem os acervos provenientes das forças repressivas servem, no presente, para atividades opostas à sua origem – produzidos para coordenar ações repressivas, agora podem ser usados para compensar vítimas por arbitrariedades e violações de seus direitos. Tais arquivos, absolutamente necessários para o exercício das atividades repressivas, se convertem, no novo regime em instrumento social insubstituível para a conformação de novas relações sociais. (BAUER, 2009, p.178)

E é exatamente nessa negativa, nesse processo que leva à interdição total da peça, caso único nas disputas registradas que envolvem o mito de Tiradentes, que encontramos novos questionamentos possíveis, graças ao registro que, involuntariamente, resguardou a obra de uma interdição que perdurasse ainda mais tempo. O não-acontecimento da encenação da peça, ato violento e autoritário que fez com que o conteúdo não atingisse o público, acaba por permitir, dentro do campo da pesquisa acadêmica em História, uma leitura “a contrapelo” da fonte e do material. Buscando compreender as razões que levaram o Departamento de Censura a impor o veto à montagem do material e, mais que isso, o que nos diz a própria imposição dessa proibição.

---

<sup>100</sup> Caso interessante apresentado pelos autores é a questão na Alemanha da situação dos arquivos da polícia política da STASI (páginas 183 e184). Ao pensarmos que mesmo na Alemanha reunificada tais questões ainda mobilizam tantas disputas, faz-se preciso que lembremos que tais políticas nacionais de memória e reparação devem ser travadas e empreendidas pelo Estado, e em nome da democracia e do acesso à informação e documentação produzida pelo Estado. Lembremos então que foi apenas em 1995, durante o governo de Jacques Chirac (1995-2007), que um presidente francês “rompeu” com a memória edificada pelo General de Gaulle, e mantida até então, que evocava apenas a “Resistência Francesa” e o heroísmo do povo francês durante a ocupação. Chirac foi o primeiro mandatário a reconhecer a responsabilidade francesa nas deportações de judeus, com a colaboração não apenas do governo da França Ocupada, como de certas parcelas da população, fossem os antissemitas ou os nacionalistas-xenófobos.

Ao buscarmos compreender as razões que levam à sugestão da proibição da peça, podemos recorrer ao que consta nos relatórios do processo. No primeiro parecer de leitura<sup>101</sup> em classificação já consta: “politicamente inoportuna para o momento”.<sup>102</sup>

Segundo o exame censório “o senhor Mário Lago além de utilizar o tema, introduziu cantadores que “lembram trechos de desafios celebres que se imortalizaram na literatura de cordel”<sup>103</sup> e que, utilizando-se da temática histórica e do repente que narra uma história ao seu ouvinte, tais cantos teriam estrofes “permissíveis de conotação político/críticas”. A censora assinala diversos trechos, pinçados das páginas do texto, que seriam passíveis dessa ambiguidade entre passado e presente, tais quais “se pensar contra o governo... até porrada”, ou a sugestão revolucionária do personagem Lucas “só vai governar quem tiver melhor cabeça. Um governo democrático, escolhido pela gente mesmo” ou então, pela boca de João a conclamação “É tempo povo para vós defenderdes a vossa liberdade. O dia da nossa revolução, da nossa liberdade e felicidade está para chegar”.

Além de elencar os trechos e frases mais incisivas, a censora percebe também a potência do discurso na montagem teatral que alcança a plateia por meio da quebra da quarta parede. Em dado momento consta entre os trechos elencados como de conotação “político/crítica”: “Para o espectador: “você já sabe, depois de amanhã no campo do dique. Você aí amigo. (caminha pela plateia).” Como podemos ver, no momento em que a conspiração é armada e o dia da eclosão do movimento é gestado, os personagens passavam por entre os membros da plateia e entre sussurros e convites conclamavam os presentes para uma suposta revolta ou revolução. Ainda nessa percepção das ferramentas utilizadas por Mário Lago para acessar o público pelas mais diversas formas, a censura aponta as gravações de rádio, os trechos que constam como gravados pelo “locutor da rádio municipal”. Além de anunciar as delações dos rebeldes, os trechos de rádios se comunicam direto com os ouvintes “respeitável público, não percam” como, mais que isso, se misturavam e mesclavam com o cotidiano dos presentes, pois ao se fazer passar por um trecho comum da rádio daqueles tempos, o locutor “emite um anúncio de rádio propaganda de um creme”. Consta no parecer: “consideramos com esta gravação radiofônica dos nossos dias atualizado o espetáculo. Isto é a história transporta a ação revolucionária aos nossos dias.”

A análise censória assinada por Marina de A. Brum Duarte, em 12 de outubro de 1977 conclui:

---

<sup>101</sup> Parecer n.2392, Departamento de Polícia Federal, Serviço de Censura de Diversões Públicas.

<sup>102</sup> Já sublinhado no próprio parecer.

<sup>103</sup> Parecer n.2392, grifo nosso.

No palco uma insurreição que se atualiza, como dissemos pela introdução do rádio; a peça embora fundamentada em dado histórico [ilegível] pela teatralização sugerida (contacto com a plateia) uma série de mensagens que permitem ilações ou permitirão, com o presente. INADEQUADA PARA O MOMENTO. (DUARTE, 1977, *online*)

Como podemos ver, os censores percebem as tentativas de “representificação” do passado e do seu uso político, e com isso desaconselham a liberação. O documento seguinte, anexado ao arquivo geral da peça, é datado de 1º de novembro de 1977, assinado por Maria Cecília Martins O. Costa, técnica de censura, e encaminhado ao sr. Chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas - SR/RJ. O assunto é referente à “leitura do texto” e em classificação consta: “VETADA”. Dentre os argumentos para tal, encontramos, em um primeiro momento que a peça “procura narrar, às vezes até em versos repentistas, a estrutura de um movimento que pregava um governo livre e independente, movimento este sustado através de uma denúncia, levando então os quatro conspiradores a serem presos e esquartejados”<sup>104</sup>. E, um pouco mais adiante, a censora afirma que o autor “através da Conjuração Baiana de 1798, faz uma crítica política radical, atualizando-a quando menciona o rádio”<sup>105</sup> e encerra opinando que a peça seja vetada. Daí em diante todos os documentos anexos são comunicações internas sobre a decisão pela censura, salvo a comunicação enviada ao remetente que dera abertura ao processo dando conta do veto.

Como podemos notar pelos relatórios dos censores, a peça foi proibida por ter ficado evidente, para os mesmos, não apenas as reatualizações da revolta e das conclamações das lutas por liberdade, como o acesso e apelo ao público, a fórmula revolucionária que o teatro então propunha para tocar e sensibilizar os receptores, desde a proximidade física aos recursos linguísticos e narrativos.

Porém, para além do que está dito nos relatórios, que aponta trechos específicos do roteiro da peça, podemos inferir, também, que essa atualização era vista como perigosa pois em suas denúncias “político/críticas” reatualizavam as injustiças e as necessidades das lutas e debatiam a escrita da narrativa histórica ao longo do tempo como problematizavam, também, o panteão cívico e os heróis que o habitam.

Acreditamos que a maior diferença dessa fonte, para todas as demais que elencamos para essa pesquisa, é que notamos uma disputa que vai além da batalha pelos significados e sentidos que o mito de Tiradentes pode evocar. Mário Lago não se furtou a

---

<sup>104</sup> Parecer 2584, grifos nossos.

<sup>105</sup> Parecer 2584, grifos nossos.

disputar apenas o herói e sua narrativa, como até então vimos. O autor disputa o heroísmo, os atos heroicos e, principalmente, quem são aqueles relegados ao esquecimento e quais são laureados pela memória nacional.

Ao reivindicar aos quatro mártires da conjura baiana as mesmas honras legadas ao maior dos heróis nacionais, Mário Lago apresenta elementos populares, negros, das classes menos favorecidas: como herói o povo brasileiro. Os comuns, anônimos, que compõem o coletivo, o povo, capilarizando assim o heroísmo e, ao mesmo tempo, ampliando os sujeitos que podem ser agentes dos processos históricos. Não por acaso o “foram”, do título da obra, é transmutado em “foru”, adequando-se assim à oralidade do linguajar popular, que foge à regra da norma culta.

Parte da força política da proposta de Mário Lago reside justamente nessa tentativa de elevar o povo ao patamar de herói da História nacional. Como podemos observar nas fontes dos pareceres de censura, parte do “perigo” presente na obra se dá nos “versos repentistas” e na presença dos “cantadores que lembram trechos de desafios célebres que se imortalizaram na literatura de cordel”. Tal qual o “foru”, a menção aos cantadores repentistas e à literatura de cordel compõe os mecanismos pelos quais o autor busca tocar e sensibilizar seu público. É com o apelo aos saberes populares e à cultura nordestina que o povo é evocado. Um exercício que rememora as cantigas imemoriais, da tradição oral, “imortal” e fixada no repertório coletivo como pertencente à cultura e ao folclore nacional. Segundo (KUNZ 2001) “Em *Introduction à la poésie orale*, Paul Zumthor (1983) faz a conexão entre memória coletiva e estrutura poética: “Nas culturas de ritmo lento, o funcionamento da memória coletiva determina o modo de estruturação poética” (KUNZ, 2001, p.79). Logo, para que ocorra o repente, e com isso o desafio de cantadores, supõe-se, dentro da estrutura da poesia oral, que “sua transmissão passa pela voz, pela performance que supõem a presença física e simultânea de quem fala e de quem escuta. Sua consagração passa pelo leitor-ouvinte que identifica nele a tradição que o sustenta” (KUNZ, 2001, p.79). É essa identificação, pela tradição e pelo imemorial, pelo popular e pelo cotidiano que Mário Lago busca estabelecer ao se acercar de elementos que compõem esse campo da tradição e da cultura popular.

Tal qual vimos na proposta do Boal, Lago compartilha o heroísmo de Tiradentes com seus quatro personagens, ampliando assim os agentes do ato heroico e dilatando a noção de protagonismo, diluída coletivamente no povo. De um Tiradentes passa-se a festejar quatro, que seriam o “povo, e como a própria canção “número um é o primeiro “dois, eu dou mais dois, nós damos quatro. Mais quatro, somamos oito. Tamo indo sempre pro alto. Mil mais

mil, soma dois mil. Com mais dois mil, soma quatro”. Além de diluir o heroísmo no coletivo, a peça questiona quem são os relegados e esquecidos nos processos da memória histórica. Tal qual vimos em José Murilo de Carvalho, Tiradentes fora uma escolha conveniente em forma e polivalência para a incipiente República. Nas palavras do Vice-Rei: “Ao fim e ao cabo são quatro mulatos. Talvez nem a história venha a falar neles”. Vemos aqui a denúncia além do social, do campo do racial.

Tiradentes alferes de cavalaria, homem branco, descendente de portugueses, era um nascido na colônia preterido pelo sistema de administração colonial. Sobre ele, como também os demais inconfidentes, pesavam as injustiças administrativas e fiscais do jugo português. Ocorre, porém, que ao pensarmos em lutas que reivindicaram a liberdade do Brasil, a Conjuração Baiana, foi ainda mais longe ao pregar junto à liberdade política e econômica, a liberdade de todos os viventes em sua condição humana plena com a abolição da escravatura.

Diferente de Tiradentes que podia variar da imagem imaculada e messiânica ao herói anunciador do novo tempo ou ao profeta, os quatro conjurados baianos figuram como heróis nítidos e de contornos sólidos da luta pela liberdade em toda sua potência e significado.

Pensemos, pois, que são postos em xeque o próprio panteão nacional e os processos políticos e de memória que elencam seus habitantes. Tal qual ao se referir ao passado a peça comenta injustiças das narrativas históricas que calam sobre os vencidos, e ainda mais sobre aqueles que eram mais subjugados e explorados, podemos inferir a atualização dessa injustiça, e dessa privação de história e de narrativa, na persecução e extermínio, pelo Regime, de seus adversários políticos. A peça prestava, então, homenagem a todos os heróis vencidos relegados e expurgados das narrativas históricas, buscando assim dar “glória às lutas inglórias” (BOSCO & BLANC, 1975) como diz a célebre canção de João Bosco e Aldir Blanc. Tanto dos que resistiam ao Regime, como aos que resistiam na luta árdua e brava pela subsistência e pela liberdade.

Notamos então que em “Foru quatro Tiradentes na Conjuração Baiana”, Mário Lago ousou falar e desafiar um ponto para além do permitido. Ao nos depararmos com esse caso específico da censura total da peça acabamos por descobrir um ponto de fronteira, o limite do debate, imposto pelo próprio Regime. O pesado silêncio do veto sobre o que não podia ser dito, e que hoje serve de parâmetro para compreender as possibilidades e os balizamentos nos quais o debate era operado naquele contexto.

Se, até então, vimos nessa pesquisa as disputas sobre Tiradentes; aqui nos

deparamos com as disputas não-permitidas; o diálogo que a Ditadura não autorizava circular. Uma coisa era disputar o mito-legitimado, o herói afirmado, o que até então era permitido e ocorria. Outra situação, bem diferente e mais perigosa, era que fossem tomadas, de tal modo, as rédeas da narrativa história, ao ponto de questionar a composição do panteão e da liturgia dos heróis-cívicos. De tirar a prerrogativa dos “grandes vultos” de capitanearem os processos históricos. Vemos, então, reafirmada a importância dessa disputa das narrativas pátrias e mesmo dos imaginários políticos nacionais. Vemos reatualizados os *fronts* onde se deflagravam as contendas e os embates travados sobre as narrativas do passado.

Podemos compreender, então, quão sensível era a disputa das narrativas sobre a História Nacional e suas personagens, e com isso vemos, por outra perspectiva, não apenas o que ocorreu no caso exemplar aqui trabalhado com Tiradentes, mas com diversos heróis e movimentos nacionais, celebrados ou deixados no esquecimento, glorificados ou repudiados; com a tomada de poder em 1964, mais do que os aparatos oficiais de governo, e a sede de um centralizado poder executivo, as forças militares, aliadas e alinhadas com os pensamentos conservadores nacionais, e os apoios estrangeiros, buscavam alterar não apenas os rumos políticos da vida social brasileira, ao alienar o mandato presidencial de João Goulart, mas emitir discursos e controlar visões contrárias sobre os diagnósticos nacionais, os planos de futuro e mesmo sobre as narrativas do passado. Se lembrarmos, outra vez, os trechos que constam na epígrafe dessa pesquisa, nas palavras de Benjamin, “enquanto o inimigo não cessar de vencer, nem os mortos estão a salvo.” A presente pesquisa existe, fundamentalmente, ancorada na esperança de que um dia o inimigo seja vencido, e que então possamos “redimir nosso tempo”, como sugere Thompson. É nessa busca por possibilitar novos lugares e sentidos ao passado no tempo presente que empreendemos esse esforço. Na esperança de redimir nosso tempo e ajudar a construir novas narrativas que desafiem os inimigos que, até aqui, “não cessam de vencer”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“E, no entanto, é preciso cantar,  
Mais que nunca é preciso cantar.  
É preciso cantar e alegrar a cidade.”  
(CARLOS LYRA &  
VINÍCIUS DE MORAES, 1963)

No decorrer da presente pesquisa levantamos vários questionamentos que o trato e os processos de leitura e análise das fontes possibilitaram e que consideramos pertinentes. Tais questões formataram a construção da narrativa aqui apresentada. Ocorre que ao pensarmos as evocações da mitologia de Tiradentes e buscarmos suas evidências e operações ao analisarmos discursos, canções ou peças teatrais, mais do que um interesse nas disputas, historiográficas ou não, da mitologia do herói, buscamos aqui nos debruçar sobre os debates e embates nas disputas das narrativas históricas que aquele ambiente social e político gestou.

Tal qual Boal, ao afirmar suas intenções mais fincadas em discutir a importância de Tiradentes em seu tempo-presente do que as contendas referentes apenas ao passado, e assim como o conceito de “representificação”, trabalhado por Catroga, aponta a conclamação de uma mitologia pretérita que é (re)atualizada em busca de suprir demandas do tempo que a evocou, buscamos aqui não exatamente alcançar uma compreensão do Tiradentes histórico. Não foi nosso objetivo pensar as amplas disputas historiográficas e simbólicas do mito por si e em si, mas nos cercamos desse debate para compreendermos a dimensão e a importância das disputas de narrativa e da narrativa histórica durante o Regime.

O caso de Tiradentes mostrou-se fecundo para essa operação pelo altíssimo nível de penetração de seu imaginário e de sua narrativa, e por seu posto no panteão cívico nacional. Mas também, como indicamos, pela sua dualidade, tão bem apontada nos estudos de Carvalho, que faz com que no período de nosso recorte, o ícone fosse fortemente lapidado e reivindicado pelo governo, em suas colorações militares, como também com que as oposições, dos mais diversos matizes políticos, também reivindicassem o estandarte do Herói.

Tais questões, das disputas desse mito e de suas narrativas, nos possibilitaram entrever a importância e centralidade das disputas pela narrativa da História nacional. O que ocorria com Tiradentes acontecia também não só com diversos outros “heróis”, como os movimentos sociais, as guerras, os golpes e as ações políticas que compunham os estudos sociais da época. Com isso podemos problematizar não apenas as disputas das narrativas históricas, mas também as intenções da forja desses discursos para o civismo. Acabamos,

então, por questionar também não apenas o papel da figura do Herói na História, mas também a colocar sob perspectiva a noção de “agência” do processo histórico.

Tais questionamentos nos foram fundantes pois, além de questionarmos os eventos coloniais da conjura, ou mesmo de nos indagarmos sobre os casos específicos das censuras a canções e peças na década de 60 do século XX, visamos debater como se deu a disputa no fronte das narrativas sobre o passado para, com isso, pensarmos nosso tempo-presente. Quais as narrativas que hoje circulam, não só sobre Tiradentes, mas acerca da História do Brasil? Quais empreendimentos, memórias e narrativas que são veiculadas não só sobre o Regime e a redemocratização, mas também sobre os heróis nacionais? Qual o papel do povo brasileiro nessas narrativas e nesses processos? E, principalmente, a quem é delegada a legitimidade da ação e o poder da “agência” nos processos históricos?

Não temos pretensão, é claro, de apresentar uma resposta para cada um desses questionamentos, nem foi para alcançar tais assertivas que elaboramos a presente pesquisa. Porém foi movido por essas questões e inquietudes que trabalhamos e estudamos as fontes e que pusemos nossos questionamentos, pois foi imprescindível tentar compreender o que significou, ao período da Ditadura Civil-Militar, não só a derrubada da democracia, como a tomada do discurso oficial e com isso a produção de uma “narrativa oficial” para a História. E, com isso, entender as contendas abertas pelas mais diversas oposições que se aventuraram a desafiar o regime também no campo da semântica dos discursos históricos, das narrativas do passado e dos signos e imaginários que estão aí contidos.

O esforço, de certa maneira, é lançar o foco para a importância de disputar tais narrativas, pensando, também, o Brasil de hoje, que vive contendas semelhantes referentes às disputas de narrativas sobre nosso passado. Tais questões tratam de um período recente e, por isso mesmo, ainda bastante “vivo” e latente. Porém que, ainda assim, deve ser disputado, seja no que se refere ao passado, seja nas contendas sobre o processo do Golpe x Impeachment. Ao disputarmos as forjas de narrativas que dão conta da história nacional, disputamos não apenas os heróis e os eventos do passado, como devemos também saber fazer a crítica, e saber reivindicar os acertos, dos governos do ex-presidente Lula, como o legado tanto positivo, como negativo, com toda sua dualidade e ambiguidade que acaba por abranger, também, toda a experiência do período dos governos do Partido dos Trabalhadores no Brasil.

Novamente não almejo aqui encontrar respostas quanto aos questionamentos sobre esse conturbado período do Brasil contemporâneo. Acredito apenas que nos questionarmos sobre como a narrativa da histórica nacional foi, e ainda é, disputada, por que

grupos e com que intenções e potencialidades, pode ser um exercício salutar que contribua para que nos acerquemos, não de lições tiradas do passado, mas de novas perspectivas, atentando para a disputa e suas potencialidades.

Como vimos no início desse trabalho, ainda nas epígrafes, Benjamin afirma que “nem mesmo os mortos estão em segurança frente ao inimigo quando este vencer”, o passado não está imune às demandas do tempo presente e é por isso que nós, historiadores, temos que nos fazer atentos aos “comemoracionismos” e às evocações-oficiais que buscam “representificar” os mortos, os heróis nacionais. É preciso fazer-se atento na luta pela narrativa da História, pois a despeito do conceito ser mais amplo do que o universo da academia, e de os historiadores não deterem, em absoluto, o monopólio da narrativa sobre o passado, é preciso que reivindicemos nosso lugar nesses debates para buscarmos lutar pelo nosso compromisso com a História como, também nas epígrafes, prenuncia Thompson ao dizer do compromisso inarredável com “os sofrimentos e as satisfações daqueles que vivem e morrem em tempo não redimido”.

Se pensarmos aqui, por exemplo, nas diversas falhas e fragilidades da volta à democracia, negociada e tensionada, provocada pela “reabertura política” (definida pelo próprio governo como “lenta, segura e gradual”), podemos notar como várias das nossas pequenas “derrotas” frente ao inimigo que ditava seus próprios termos de “capitulação”, também dizem respeito às narrativas. Ao negar acesso aos arquivos do período, para além de buscar a impunidade e o anonimato aos que cometeram crimes em nome do Estado, ou através dele, negasse também ao público não apenas os registros do crime, como a possibilidade de estudos e questionamento, de trabalhos sobre esse passado e, com isso, a edificação de uma narrativa histórica sobre o período. Somando-se à não abertura dos arquivos, vimos também que ao longo dos mais de trinta anos de reinstauração da democracia, nunca conseguimos rever a Lei da Anistia, situação que levou o país a numerosas e embaraçosas reprimendas internacionais por abrir precedente para que ditadores e torturadores concedam anistia a si mesmos face a uma negociação de reabertura do Estado sequestrado pelas forças armadas.

Cabe aqui ainda lembrar, pois foi algo que se destacou na coleta e análise de fontes que integram essas pesquisas que, ainda no que diz respeito às “reconciliações”, forçadas e tensionadas, entre o Estado Democrático de Direito e as Forças Armadas, as instituições de Ensino Militar, sejam elas de Ensino Fundamental e Médio (como os Colégios Militares) ou de Ensino Superior (como o ITA e IME, entre outras) seguiram subordinadas

não ao Ministério da Educação, mas ao Ministério da Defesa. Com isso, ainda hoje, nos diversos cursos letivos ofertados pelas instituições públicas militares as narrativas sobre a história, não apenas militar, mas política e social do Brasil partem de professores e materiais que são elaborados e aprovados fora da alçada do Ministério da Educação. Foi com isso que encontramos, em nossas catalogações de fontes, mais de quatro parágrafos sobre Tiradentes e Inconfidência Mineira, que integram o livro de História das Escola Militares (FERNANDES, 2003), produzido pela Biblioteca do Exército, que são iguais, copiados palavra por palavra, do compêndio de “Estudos de Moral e Cívica” (MICHALANY, 1973), que utilizamos como um dos mecanismos de acesso às narrativas aprovadas e veiculadas pelos militares durante o Regime<sup>106</sup>.

Como podemos ver, “é preciso estar atento e forte”<sup>107</sup> para ocuparmos nosso lugar nas disputas da construção e veiculação de narrativas da História nacional peneiras de uma inflexível noção de republicanismo e democracia, de respeito aos Direitos Humanos e atenta aos sofrimentos e conquistas dos que viveram e vivem nos tempos não redimidos. Uma outra vez afirmo que não temos a pretensão, nem a competência, para apresentar aqui respostas precisas para essas questões e demandas. Almejamos apenas lançar uma breve contribuição, um foco e alguns questionamentos, resultados desses compromissos, inquietudes e esperanças aqui expostos.

Antes de encerrar, trago um texto não acadêmico, uma crônica que, não apenas pelas “Ironias do Tempo” (VERÍSSIMO, 2018), mas dos percursos e das leituras, fez com que Tiradentes me aparecesse num inventivo escrito peneira de um humor fino e ácido de Luís Fernando Veríssimo. O autor, que também deu seu quinhão na contribuição da luta contra o Regime, tem uma crônica que, curiosamente, se aproxima em diversos pontos com algumas das questões aqui suscitadas. Encerramos então com esse texto:

#### Nossa Senhora dos Destoantes

A pequena Capela de Nossa Senhora do Rosário de Padre Faria é uma das tantas joias arquitetônicas de Ouro Preto. O exterior despojado não prepara o visitante para a opulência barroca do interior. O campanário fica afastado do corpo da igreja, como a “casinha” numa morada sem banheiro, e nada tem de imponente. Os sinos da Capela de Padre Faria badalam em concerto com os outros sinos da região, cantando as horas e os eventos, e não soam nem melhor nem pior do que os outros. Mas os sinos da Capela de Padre Faria têm uma história diferente dos outros.

Quando Tiradentes foi enforcado e esquartejado no Rio de Janeiro todos os outros sinos celebraram a notícia. Afinal, tratava-se da execução de um traidor, de um

<sup>106</sup>Os trechos idênticos constam: entre as páginas 130 a 135 do manual escolar de 1973 (volume 1), reproduzidas nas páginas 169-171 do material escolar de 2003 até recentemente adotado no Colégio Militar de Fortaleza.

<sup>107</sup> “**Divino Maravilhoso**”, Caetano Veloso.

inimigo da sociedade. Os sinos de Ouro Preto festejaram o castigo exemplar de um réprobo e o triunfo da legalidade sobre a rebeldia. Mesmo que o toque festivo não tivesse sido recomendado pela Coroa, a celebração se justificaria. Mas os sinos da Capela de Padre Faria dobraram Finados. Pela primeira e única vez na história, talvez, os sinos da Capela de Padre Faria destoaram do concerto. Tocaram, sozinhos, uma batida fúnebre pelo martírio de Tiradentes.

Não conheço bem a história e não sei o que motivou as badaladas subversivas. Um pedido de secretos simpatizantes da Inconfidência? Apenas uma manifestação de piedade cristã? Um sineiro bêbado? Não sei. Minha tese preferida é que alguém responsável pelos sinos teve um vislumbre histórico. Teve a presciência que ninguém mais teve e ordenou o toque plangente, em homenagem precoce ao futuro herói e pelo ocaso do poder colonial que seu sacrifício desencadearia.

Nossa Senhora do Rosário serviria como padroeira, não necessariamente de quem consegue adivinhar a História, mas de quem entende o momento que está vivendo ou destoa da maioria, com ou sem razão. Destoantes deveriam ir regulamente em romaria à pequena capela e pedir a bênção dessa Nossa Senhora do Contexto Maior, para melhor poder enfrentar a maioria que badala o que não tem importância e o fato errado e menospreza qualquer batida diferente.

Os outros sineiros de Ouro Preto não tinham como saber que estavam festejando a morte de um herói. Faltava-lhes a perspectiva histórica para entender o momento e só cumpriram o que se esperava deles.

Estão perdoados. Mas que nos sirvam de lição.  
(VERÍSSIMO, 2018, *online*).

Finalmente, nosso ensejo maior é que, um dia, o processo societário consiga, mesmo que minimamente, “redimir-se” no que diz respeito ao recitativo do presente. Torcendo para que consigamos nos munir dos estudos sobre passado não apenas para questionarmos os eventos passados, mas buscando novas possibilidades para o tempo presente, almejando encontrar novos lugares e perspectivas que, porventura, possam nos oferecer novas chaves de compreensão e ação, apelamos, então, à “Nossa Senhora do Contexto Maior”, buscando seu perdão e bênção, na tentativa de compreender a importância de “Nossa Senhora dos dissonantes” e mesmo de “desafinar o coro dos contentes” (MACALÉ e NETO, 1972).

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Célio (Org.). **1973: O ano que Reinventou a MPB**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.
- ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARAÚJO, Paulo C. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e a Ditadura Militar**. São Paulo: Editora Record, 2002.
- ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da mineiridade**. São Paulo: editora Brasiliense, 1990.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do Samba-Enredo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- BAUER, Caroline Silveira; GERTZ, René E. “Arquivos de regimes repressivos: fontes sensíveis da história recente”. In: PINSKY, Carla Bassanezi; DE LUCA, Tania Regina (org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Jogos para Atores e Não Atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- BOAL, Augusto & GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Tiradentes**. São Paulo: Editora Sagarana, 1967.
- BRANCO, Castello. **Discurso de 21 de Abril de 1964**. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/presidencia/ex-presidentes/castello-branco>. Acesso em: 02 jan 2020.
- \_\_\_\_\_. **Discurso de 1965**. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/presidencia/ex-presidentes/castello-branco>. Acesso em: 02 jan 2020.
- BRECHT, Bertold. **A vida de Galileu**. In: BRECHT, Bertold. **Teatro Completo**, em 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BUARQUE, Chico. GUERRA, Ruy. **Calabar: o elogio da traição**. 38ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CAMPOS. Cláudia de Arrua. **Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)**. São Paulo, Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- CÂNDIDO, Antônio, **O Direito à Literatura**. In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Duas

Cidades, 2004.

CARLYLE, Thomas. **Os heróis**. Tradução portuguesa de Álvaro Ribeiro. 2ª Edição, Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Armando. VIANNA FILHO, Oduvaldo. PONTES, Paulo. **Opinião**. Texto completo do “show”. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

CATROGA, Fernando. **Ritualizações da História** in: **História da História em Portugal** sécs. XIX-XX, Volume II, de TORGAL, Luís Reis, AMADO, José Maria e CATROGA, Fernando. Lisboa, Círculo dos Leitores, 1996.

\_\_\_\_\_. **O céu da memória**: cemitério romântico e o culto cívico dos mortos em Portugal (1756-1911). Coimbra, Editora Minerva, 1999.

\_\_\_\_\_. **Nação, Mito e Rito**. Religião Civil e Comemoracionismo (EUA, França e Portugal). Fortaleza: NUDOC-UFC/Museu do Ceará, 2005.

\_\_\_\_\_. **Entre Deuses e Césares**: Secularização, laicidade e religião civil. Uma perspectiva histórica. Coimbra: Almedina, 2006.

\_\_\_\_\_. **Os passos do homem como restolho do tempo**: Memória e fim do fim da história. Coimbra: Almedina, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2011.

CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página**. Publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI – XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CONTIER, Arnaldo. **Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo**. EDUSC, Bauru, SP, 1998.

CORDEIRO, Janaína Martins. “**A ditadura em tempos de Milagre. Comemoração, orgulho e consentimento**”. Editora FGV, Rio de Janeiro, 2015.

ENDERS, Armelle. **Os Vultos da Nação**. Fábrica de heróis e formação dos brasileiros. Rio de Janeiro, FGV, 2014.

EXÉRCITO BRASILEIRO. **A Revolução de 31 de Março**. 2º aniversário. Colaboração do Exército. Textos de Humberto Castello Branco, Arthur da Costa e Silva, José Américo de Almeida, Miguel Reale, Aurélio de Lyra Tavares..., Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1966.

FERNANDES, Millôr. RANGEL, Flávio. **Liberdade, liberdade**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

- FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil.** Editora FGV, 1997.
- FONSECA, Aline. “**A conveniência de um legado adequável: Representações de Tiradentes e da Inconfidência Mineira durante a Ditadura Militar.** Dissertação de Mestrado, UFMG, Belo Horizonte, 2006.
- FROTA, Guilherme de Almeida. **500 anos de História do Brasil.** Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2000.
- FUKUYAMA, Francis. **O Fim da História e o último homem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GALVÃO, Walnice. **Saco de gatos: ensaios críticos.** São Paulo: Duas cidades/Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia as Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
- GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 17ªed.
- HOBBSAWM, Eric J. RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Cultura e Participação nos anos 60;** GONLÇALVES, Marco. A. Coleção “Tudo é história”, vol. 41. São Paulo: Editora Brasiliense, 1ª Edição: 1982, 10ª edição, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Impressões de Viagens: CPC, Vanguarda e desbunde (1960/70).** Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.
- KUNZ, Martine. **O cordel. A voz do verso.** Coleção Outras Histórias. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.
- KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda; Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988.** 1ª Edição, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004
- MALGADI, Sábato. **Um palco brasileiro.** O Arena de São Paulo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MÁRIO, Francisco. **Como fazer um disco independente.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1986.
- MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência;** Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

- MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque**. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.
- MILLIET, Maria Alice. **Tiradentes: o corpo do herói**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MOBY, Alberto Ribeiro da Silva. **Sinal Fechado - a música popular brasileira sob censura**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o “perigo vermelho”: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A Ditadura que Mudou o Brasil – 50 anos do golpe de 1964**, REIS, Daniel Aarão e RIDENTI, Marcelo (org). Rio de Janeiro, Zahar, 2014.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi, **As Festas que a República Manda Guardar**. v.2, nº4, Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989, p. 172-189
- PATRIOTA, Rosangela. **O historiador e o teatro: texto dramático, espetáculo e recepção**. In: Escrita, linguagem e objetos. Leituras de História Cultural. Sandra Jatahy Pesavento (org). São Paulo, EDUSC, 2004.
- PILLAR, Olyntho. **Os patronos das Forças Armadas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1981.
- RODRIGUES, José Honório. **Independência: revolução e contra-revolução**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2002.
- ROSA, Guimarães J. **Terceira Margem do rio**. In Primeiras Estórias. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. Editora Perspectiva, São Paulo 2012.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2006.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2007. Coleção História do Povo Brasileiro.
- STARLING, Heloisa. **Os senhores das Gerais: novos inconfidentes e o golpe militar de 1964**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1986.
- TINHORÃO, José Ramos, **A música popular que surge na Era da Revolução**. São Paulo, Editoria 34, 2009.
- VALENÇA, Rachel Teixeira e VALENÇA Suetônio Soares em **Serra, Serrinha, Serrano**, o

Império do Samba. 1ª ed, Rio de Janeiro, Editora Record, 2017.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Mônica Pimenta. **Mário Lago: boemia e política**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1ª edição: 1997; 3ª: 1993.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Ironias do Tempo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **A Cultura é Algo Comum**. In: **Recursos de esperança**. Cultura, Democracia e Socialismo. São Paulo: Unesp, 2015 p. 3-28.

### **Discográficas e canções:**

BUARQUE, Chico. **“Agora falando sério”**. LP Chico Buarque nº4, Philips, 1970.

BOSCO, João & BLANC, Aldir. **“Alferes”**. LP “João Bosco”, RCA Victor, 1973.

BOSCO, João & BLANC, Aldir. **“Boi”**. LP “João Bosco”, RCA Victor, 1973.

BOAL, Augusto & GUARNIERI, Gianfrancesco. Canções de **“Arena Conta Tiradentes”**. São Paulo: Sagarana, 1967.

BOAL, Augusto & GUARNIERI, Gianfrancesco. Canções de **“Arena Conta Zumbi”**, 1965.

BUARQUE, Chico. **“Calabar: O elogio da Traição”**. Philips, 1973. (O disco foi censurado e depois liberado em edições posteriores sem título e depois como “Chico Canta”)

BUARQUE, Chico & GIL, Gilberto. **“Cálice”** de Chico Buarque e Gilberto Gil. (1973)

DUARTE, Mauro & PINHEIRO, Paulo César. **“Canto das três raças”**. LP de Clara Nunes “Canto das três raças”, Odeon, 1976.

BELCHIOR. **“Como o diabo gosta”**. LP “Alucinação”, Philips, 1976.

NASCIMENTO, Milton & BRANT, Fernando. **“Coração Civil”**, LP Tiradentes nosso herói.

TISO, Wagner & NASCIMENTO, Milton. **“Coração de Estudante”**, Milton Nascimento. LP Tiradentes nosso herói.

BEN, Jorge. **“Curumim chama cunhatã que eu vou contar”**, Jorge Ben.

GONZAGUINHA. **“Desenredo”**, Gonzaguinha.

VELOSO, Caetano. **“Divino, maravilhoso”**, Caetano Veloso.

CAYMMI, Dorival. **“Dora”**, Dorival Caymmi.

VELOSO, Caetano. **“Enquanto seu lobo não vem”**, Caetano Veloso, com Gal Costa e os Mutantes. LP “Tropicália ou Panis et Circencis”, Philips, 1968.

BARROS, Theo de; GUARNIERI, Gianfrancesco & BOAL, Augusto. **“Espanto”**. LP “Theo de Barros, Primeiro disco”, Eldorado, 1980.

VIOLA, Mano Décio da; PENTEADO & SILVA, Estanislau. **“Exaltação à Tiradentes”**, Samba do Império Serrano no carnaval de 1949. Registrado no LP Mano Décio da Viola. Capítulo maior da história do Samba, selo Tapcar, 1974.

LAGO, Mário. **“Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”**, 1977. Arquivo Nacional.

CAYMMI, DORI & LAGO, Mário. **“Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”**. CD, Acari Records, 2015.

CAYMMI, Dori & PINHEIRO, Paulo César. **“Guararapes”**. LP Dori Caymmi, 1980.

OLIVEIRA, Silas de; DÉCIO, Mano & FERREIRA, M. **“Heróis da liberdade”**. Samba do Império Serrano no carnaval de 1969. Registrado no LP Mano Décio da Viola. Capítulo maior da história do Samba, selo Tapcar, 1974.

**“Jesus e Tiradentes”**, repente registrado por Cesanildo Lima.

MACALÉ, Jards & NETO, Torquato. **“Lets play that”**. LP Jards Macalé, Philips, 1972.

BOSCO, João & CACASO. **“Liberdade”**, por João Bosco e Cacaso. LP Tiradentes nosso herói.

LEÃO, NARA; AUTRAN, Paulo; RACHEL, Tereza & VIANNA FILHO, Oduvaldo. **“Liberdade, Liberdade”**. Selo Forma, 1966.

VELOSO, Caetano & NETO, Torquato. **“Mamãe coragem”**. Por Nara Leão no disco “Nara Leão”, Philips, 1968.

BOSCO, João & BLANC, Aldir. **“Mestre Sala dos Mares”**. LP Caça à raposa, RCA Victor, 1975.

BOSCO, João. **“Nada a desculpar”**. LP “João Bosco”, RCA Victor, 1973.

MOURA, Tavinho & BRANT. **“Nosso herói”**. Interpretada por Lô Borges no LP “Joaquim José da Silva Xavier – Tiradentes, Nosso herói”, Barclay, 1984.

GILBERTO, João. **“O amor, o sorriso e a flor”**. Odeon, 1960.

BOSCO, João & BLANC, Aldir. **“O cavaleiro e os Moinhos”**. LP Galos de Briga”, RCA Victor, 1976.

LEÃO, Nara. **“O deus vos salve essa santa casa”**. LP “Nara Leão”, Philips, 1968.

MÁRIO, Chico & RIOS, Fernando. **“Ouro Preto”**. LP “Terra”, selo Libertas, 1979.

MOURA, Tavinho & BRANT, Fernando. **“Quem será o herói”**.

BOSCO, João. **“Quilombo”**. LP “João Bosco”, RCA Victor, 1973.

MÁRIO, Francisco. **“Reses tensas”**. LP “Terra”, selo Libertas, 1979.

BUARQUE, Chico. **“Rosa dos Ventos”**. LP “Chico Buarque de Hollanda v. 4”, Philips, de 1970.

VELOSO, Caetano. **“Saudosismo”**. LP “Domingo”, Philips, 1967.

GONZAGUINHA. **“Sonhos Brasis”**, LP Grávido, EMI, 1984.

BUARQUE, Chico & MEIRELES, Cecília. **“Tema dos Inconfidentes”**. LP Chico Buarque nº4, Philips, 1970.

LOBO, Edu; GUARNIERI, Gianfrancesco & BOAL, Augusto. **“Tempo de Guerra”**. No LP “Edu Canta Zumbi”, Elenco, 1968.

DE ASSIS, Chico & TOLEDO, Ary. **“Tiradentes”**. Por Nara Leão, no LP “Show Opinião”, Philips.

BEN, Jorge. **“Zumbi”**. LP Tábua de Esmeralda, Philips, 1974.

### **Peças**

GUARNIERI, Gianfrancesco. **“Eles não usam black-tie”**, 1958.

VIANNA FILHO, Armando Costa Oduvaldo & PONTES, Paulo. **“Show Opinião”**, 1964.

RANGEL, Flávio & FERNANDES, Milôr. **“Liberdade, liberdade”**, 1965.

BOAL, Augusto & GUARNIERI, Gianfrancesco. **“Arena Conta Zumbi”**, 1965.

BOAL, Augusto & GUARNIERI, Gianfrancesco. **“Arena Conta Tiradentes”**, 1967.

RANGEL, Flávio. **“Os Inconfidentes”**, 1968.

BUARQUE, Chico & GUERRA, Ruy. **“Calabar”**, 1973.

LAGO, Mário. **“Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”**, 1977.

### **Documentários**

ZAPPA, Regina & THIELMANN, Beatriz. **“Vento Bravo”**. Biscoito Fino, 2006.

TERRA, Renato & Calil, RICARDO. **“Uma noite em 67”**. Vídeo Filmes e Record Entretenimento, 2010.

FARIA JR., Miguel. **“Chico, artista brasileiro”**. Sony Pictures, 2016

REINIGER, Ângela Patrícia. **“Três Irmãos de Sangue”**. Biscoito Fino, 2006.

### **Imagens**

BARROS, Theo de. LP **“Theo de Barros, Primeiro disco”**, Eldorado, 1980.

BOSCO, João. **Capa LP “João Bosco”**. RCA Victor, 1973.

**Capa de disco infantil de contação de história.** História do Brasil Cantada. A Independência e Tiradentes.

**Capa de disco infantil de contação de história II.** O descobrimento, o índio e a Independência.

**Capa de disco infantil de contação de história III.** Tiradentes. RCA Victor.

**Capa LP “Mano Décio da Viola – capítulo maior da história do samba”.** Tapeçar, 1974.

**Capa LP “O Legendário Mano Décio da Viola”.** Polydor, 1976.

CASA DA MOEDA DO BRASIL. **Moeda do sesquicentenário da Independência do Brasil.** Disponível em: <<http://diniznumismatica.blogspot.com/2018/12/moeda-do-sesquicentenario-da.html>>. Acesso em 28 out 2019

GUSTAVO, Miguel. **Capa de disco compacto “Marcha do Sesquicentenário da Independência do Brasil”.** Lançado pelo Gabinete da Presidência da República, 1972.

LEÃO, Nara. **Capa LP “Show Opinião”.** Philips, 1965.

LEÃO, Nara. **LP “Nara Leão”.** Philips, 1968.

MÁRIO, Chico. **LP “Terra”.** Selo Libertas, 1979.

**Detalhe Selo Libertas,** Selo Libertas.

MÁRIO, Chico. **Manifesto de Francisco Mário.** Constante no LP “Terra”. Selo Libertas, 1979.

NUNES, Clara. **Capa LP “Clara - Canto das três raças”.** Odeon, 1976.

RODRIGUES, José Wash. **Pintura de Joaquim Jose da Silva Xavier 'Tiradentes'** (1748-1792) óleo/tela, 1940. Fotografia de Heritage Image Partnership Ltd / Alamy Stock Photo. Disponível em:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Museu\\_Hist%C3%B3rico\\_Nacional%2C\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_%287875276938%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Museu_Hist%C3%B3rico_Nacional%2C_Rio_de_Janeiro_%287875276938%29.jpg)>. Acesso em 28 out 2019.>

VÁRIOS ARTISTAS. **Capa LP “Joaquim José da Silva Xavier – Tiradentes, nosso herói”.** Trilha sonora do Especial da Rede Globo. Barclay- Ariola, 1984.

## ANEXOS

### Letras das canções

“Canto das três raças” - Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. LP de Clara Nunes “Canto das três raças”, Odeon, 1976

“Ninguém ouviu  
Um soluçar de dor  
No canto do Brasil  
Um lamento triste sempre ecoou  
Desde que o índio guerreiro  
Foi pro cativoiro  
E de lá cantou  
Negro entoou  
Um canto de revolta pelos ares  
Do Quilombo dos Palmares  
Onde se refugiou.  
Fora a luta dos Inconfidentes  
Pela quebra das correntes  
Nada adiantou  
E de guerra em paz, de paz em guerra  
Todo o povo dessa terra  
Quando pode cantar, canta de dor  
E ecoa noite e dia  
É ensurdecedor  
Aí, mas que agonia  
O canto do trabalhador  
Esse canto que devia  
Ser um canto de alegria  
Soa apenas como um soluçar de dor”.

“**Liberdade**”, por João Bosco e Cacaso - LP Tiradentes nosso herói.

“Nem todo sonho/ é sempre um céu azul  
 Em todo sonho/ Há sempre um céu azul.  
 Em todo sonho /é sempre um céu azul  
 Em todo sonho há sempre um mar sem fim.  
 Só mesmo louco  
 Pra viver assim.  
 Sonhar viver  
 A liberdade.  
 Meu canto é livre  
 E a paixão sem fim  
 O meu lugar  
 É não me mudar daqui.  
 Sei que meu sonho  
 Vai viver por mim  
 mesmo que tarde  
 Ó liberdade.  
 Luz da matriz  
 Sino a tocar  
 Luz das mercês  
 Luz do Pilar  
 Gente a passar  
 Muitas cabeças  
 Gente a passar  
 Muitas cabeças  
 Gente a passar  
 Muitas cabeças”

“**Nosso herói**” - Tavinho Moura e Fernando Brant. Interpretada por Lô Borges no LP  
 “Joaquim José da Silva Xavier – Tiradentes, Nosso herói”, Barclay 1984.

“Ah, quem será o herói

Dessa nossa história  
Quem vai tecer o amanhã?  
Quem será o herói  
Quem será a força  
Que a força não pode calar?  
João e Maria que se dão bom dia  
É dona Tereza que coloca a mesa  
É o Waldemar que vai trabalhar  
É Dona das Dores que nos manda Flores  
É o amigo Pedro que já não tem medo  
Seu José que é de muita fé  
Quem será o herói  
Dessa nova história  
Quem vai tecer o amanhã?  
É quem faz cimento, quem carrega areia  
quem amassa o pão e ama a lua cheia  
Sabe que a chuva é pra se molhar  
João é Maria, Waldemar é Pedro  
José é Tereza que é nossa Das Dores  
Joaquim José da Silva Xavier.  
Meu povo é meu herói  
Ele é a força  
Que a força não pode calar”.

“**Sonhos Brasis**” - Gonzaguinha, LP Grávido, EMI, 1984.

“Felicidade  
Eu quero a feliberdade  
Para o povo do meu país  
Toda a riqueza pro menino  
Que é meu país  
Felicidade

Eu digo axé liberdade  
Para o povo do meu país  
Todo futuro pro menino  
Que é meu país  
Seu Joaquim  
Seu Zé da Silva  
E, também,  
Venha de lá, seu Xavier  
Tragam o sol  
O alimento o sol  
O sol a fé  
Fé esperança  
Fé trabalho  
Aliança  
Para escolher nossos destinos  
Forças Gerais  
Sonhos Brasis  
Povo Feliz”

### **Transcrição das faixas do Compacto produzido pelo Gabinete da Presidência da República**

Lado A:21 de Abril – Tiradentes – Liberdade, Independência, Ordem e Progresso

- 1) O ideal de Tiradentes permanece vivo nas realizações e conquistas de todos os brasileiros que com esforço e trabalho procuram satisfazer suas aspirações. Tiradentes – Liberdade, Independência, Ordem e Progresso.
- 2) O ideal de Tiradentes permanece vivo no presente como no passado. Uma sociedade democrática e pluralista. Um país com ordem e progresso. E todos vivendo em tranquilidade e segurança. Tiradentes – Liberdade, Independência, Ordem e Progresso
- 3) O ideal de Tiradentes permanece vivo na defesa dos valores que asseguram a cada um de

nós a oportunidade de satisfazer suas aspirações com o próprio esforço e trabalho. Tiradentes – Liberdade, Independência, Ordem e Progresso

4) O ideal de Tiradentes permanece vivo na preservação de nossos valores históricos e defesa de nossas tradições. Uma vida melhor para nós e para nossos filhos. Tiradentes – Liberdade, Independência, Ordem e Progresso

5) O ideal de Tiradentes permanece vivo, está presente nas ações de todos os brasileiros quando defendem os valores da nacionalidade. Tiradentes – Liberdade, Independência, Ordem e Progresso.

Lado B: Comemoração dos 483 anos do descobrimento do Brasil.

1) Estamos comemorando os 483 anos do descobrimento do Brasil. Estamos construindo um país onde cada um de nós, com esforço e trabalho, possa satisfazer suas aspirações. Brasil do descobrimento aos nossos dias, ordem e progresso.

2) Estamos comemorando os 483 anos do descobrimento do Brasil. Estamos produzindo mais alimentos, construindo mais escolas e mais casa. Ampliando a assistência médica, melhorando a previdência social. Uma vida melhor para nós e para nossos filhos. Brasil do descobrimento aos nossos dias, ordem e progresso.

3) Estamos comemorando os 483 anos do descobrimento do Brasil. Estamos produzindo mais petróleo, mais carvão, mais álcool, mais energia. Estamos enfrentando a crise mundial com o esforço e o trabalho de cada um de nós. Brasil do descobrimento aos nossos dias, ordem e progresso.

4) Estamos comemorando os 483 anos do descobrimento. Estamos melhorando a vida nas cidades, ampliando as redes de água e esgotos. Oferecendo transportes urbanos mais seguros e confortáveis. Programas da casa própria são executados. Favelas e mocambos são substituídos por vilas dotadas de todos os serviços essenciais. Uma vida melhor para todos. Brasil do descobrimento aos nossos dias, ordem e progresso.

5) Estamos comemorando os 483 anos do descobrimento do Brasil. Estamos implantando o

estatuto da terra. Mais de 500 mil títulos de propriedade foram entregues. Foi criado o fim social para o atendimento das necessidades dos mais pobres. Estamos ampliando a assistência ao pequeno agricultor. Brasil do descobrimento aos nossos dias, ordem e progresso.

**Material de registro fonográfico manuseados na pesquisa (capas, encartes e selos)**

Figura 1: Disco compacto lançado no contexto dos festejos do Sesquicentenário de 1972:



Fonte: Gustavo, Miguel (1972).

Figura 2: Disco infantil de contação de história



Fonte: História do Brasil Cantada. A Independência e Tiradentes / Acervo Pessoal.

Figura 3: Disco infantil de contação de história II



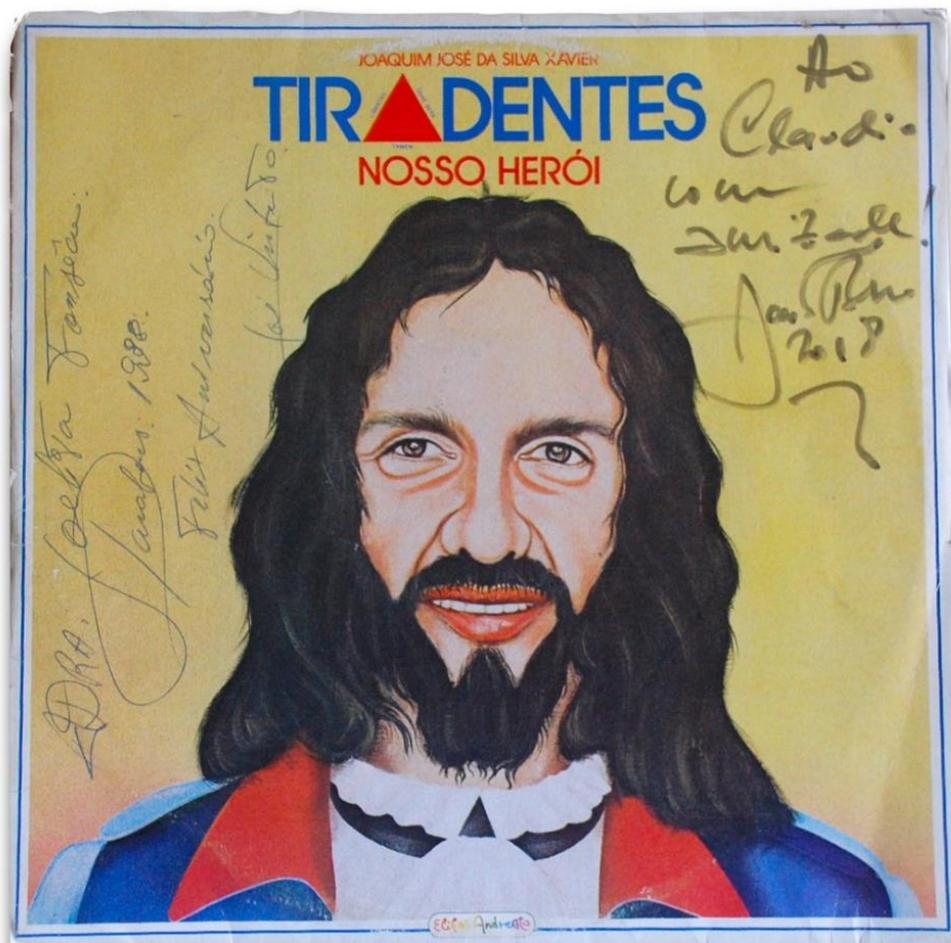
Fonte: História do Brasil. O descobrimento, o índio e a Independência /Acervo pessoal.

Figura 4: Disco infantil de contação de história III



Fonte: LP Tiradentes /Acervo pessoal.

Figura 5: LP “Joaquim José da Silva Xavier – Tiradentes, Nosso herói” - Barclay (1984).



Fonte: LP TIRADENTES nosso herói (1984)

Figura 6: LP “Mano Décio da Viola – Capítulo Maior da História do Samba” lançado pela Tapeçar em 1974.



Fonte: Viola, Mano Décio da (1974)

Figura 7: LP “O Legendário Mano Décio da Viola” lançado pela Polydor em 1976.



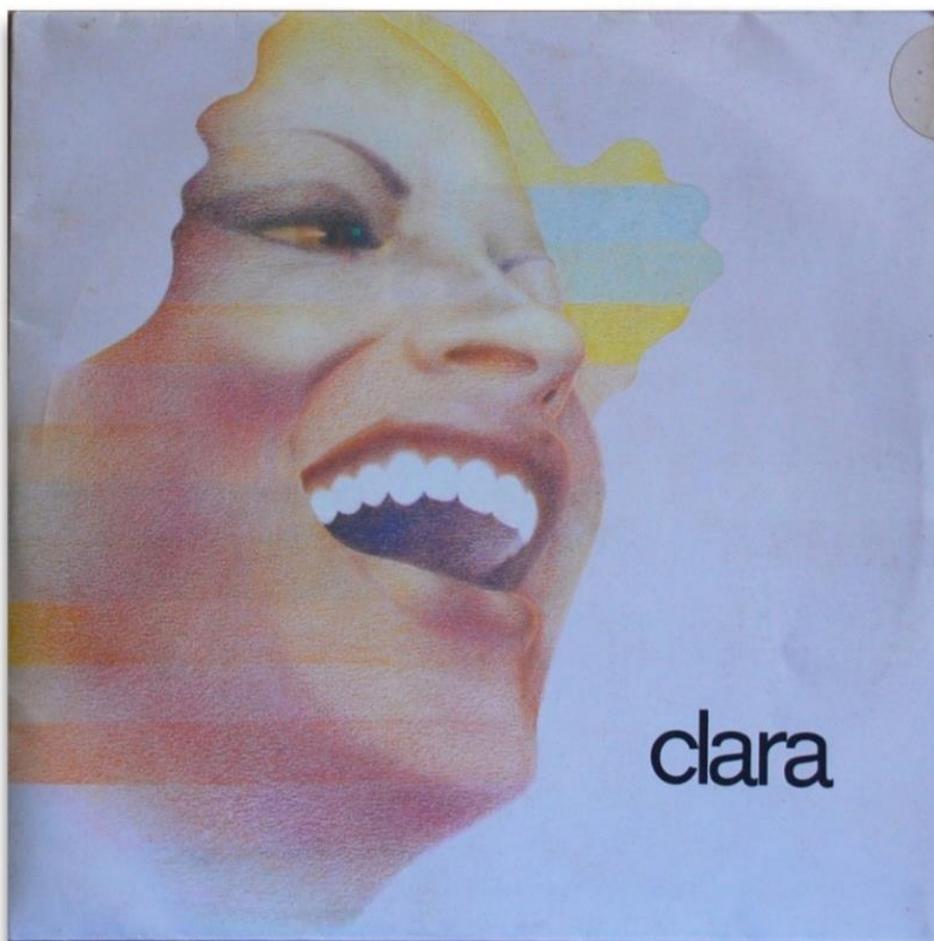
Fonte: Viola, Mano Décio da (1976)

Figura 8: LP coletânea “Nova História da Música Popular Brasileira: Silas de Oliveira & Mano Décio da Viola” - Editora Abril (1977)



Fonte: Oliveira, Silas de e Viola, Mano Décio da. (1977)

Figura 9: LP “Clara - Canto das três raças” - Odeon (1976).



Fonte: Nunes, Clara. (1976)

Figura 10 - LP “João Bosco” - RCA Victor (1973).



Fonte: Bosco, João (1973).

Figura 11 - LP “Terra” - Selo Libertas (1979).



Fonte: Mário, Chico. (1979).

Figura 12: Detalhe - Selo Libertas



Fonte: Mário, Chico. (1979).

Figura 13: LP “Show Opinião” – Philips (1965)



Fonte: Leão, Nara (1968).

Figura 14: LP Chico Buarque N°. 4 – Philips (1970)



Fonte: Buarque, Chico (1970).

Figura 15 - LP “Nara Leão”, Philips (1968).



Fonte: Leão, Nara. (1968).

Figura 16: LP “Theo de Barros, Primeiro disco” – Eldorado (1980).



Fonte: Barros, Theo de (1980).

Figura 17 - Manifesto de Francisco Mário constante no LP "Terra"

## NOVO DISCO INDEPENDENTE: "TERRA"

Fazer um disco com suas músicas, contando com a participação de excelentes músicos, sem pertencer a nenhum esquema comercial, ou estar preso às poderosas gravadoras multinacionais, parece um absurdo hoje no Brasil.

Mas não é.

Sai em Março o primeiro Long Play do cantor, compositor e violonista FRANCISCO MÁRIO, contando com a participação de: QUARTETO EM CY, JOYCE, ANTÔNIO ADOLFO (piano), NIVALDO ORNELAS (flautas), AIRTON BARBOSA (fagote), PAULINHO BRAGA (bateria e percussão), TONY BOTELHO (baixo), HENRIQUE DRACH (cello), PEPÊ, ARY, e JOÃO (côro), e CHIQUINHO DO ACORDEON.

A capa foi feita por NOGUCHI, com fotos do FERNANDO.

O disco foi produzido por Francisco Mário, que fez uma firma para os procedimentos burocráticos, gravou nos estúdios da Sonoviso com os cuidados técnicos de Toninho Barbosa, e será vendido por ele próprio para as lojas, em shows, ou através de pedidos diretos.

As músicas são quase todas de sua autoria, onde estão presentes suas raízes mineiras (violas, dobrados, modinhas), e toda sua vivência e informação musical, que vai desde estudos de violão clássico, até a popular viola mineira, as serenatas em Ouro Preto, os movimentos musicais brasileiros e internacionais, porém observando neste disco uma unidade em torno de uma temática regionalista.

As letras falam das minas, das pessoas exploradas, da simplicidade e pureza do homem do campo, a resistência, Ouro Preto, o exílio, o passarinho solto, carro de boi, a festa na praça, o negro, e a terra.

As músicas do L.P. são:

## LADO A -

- 1 - OURO PRETO - (De Francisco Mário e Fernando Rios)  
Falando das montanhas de Minas, e das bocas fechadas a ferro e fogo.
- 2 - TERRA - (Francisco Mário)  
As pessoas consumidas vivas.
- 3 - BATEIA - (Francisco Mário)  
O canto do negro: "E dança que dança a riqueza, e canta que canta a nobreza, e chora que chora bateia negra..."
- 4 - PASSARINHO PRETO - (Francisco Mário)  
Em viola mineira, canta o pássaro solto vendo o homem preso.
- 5 - QUITUTE MINEIRO - (Francisco Mário)  
Mistura de viola, baião, congada, numa festa dos que vêm a riqueza ir embora.
- 6 - EXÍLIO - (Francisco Mário)  
O exílio da terra e das pessoas.
- 7 - MODA DO TIO GERALDO - (Francisco Mário)  
Moda de viola típica do norte de Minas. Instrumental.

## LADO B -

- 1 - BANDEIRAS AO ALTO - (Francisco Mário)  
Mistura de marcha, dobrado, das bandeiras ao alto numa festa popular.
- 2 - MARIA LEAL - (Francisco Mário)  
A simplicidade e a rebeldia mineira, numa música com violão e cello.
- 3 - CARRO DE BOI - (Francisco Mário)  
Um passeio de carro de boi, fogão de lenha e doce de mamão.
- 4 - MANTO - (Francisco Mário)  
Cantochão: "O ouro que come o homem, a vida de quem consome a morte de todo mundo".
- 5 - BICHO FANTASIADO - (Francisco Mário)  
A visão e comunhão do camponês com a natureza, na viola mineira.
- 6 - RESES TENSAS - (Francisco Mário)  
O grito, a resistência: "Obedecer, obedecer, não cala boca...", em todos os momentos.

Para lançar o disco, Francisco Mário fará vários shows em teatros e Universidades.

O disco é independente das pessoas e empresas que manipulam o mercado e a cultura brasileira, e estará a venda nas lojas, shows, ou poderá ser pedido diretamente para: RUA EVARISTO DA VEIGA; 35 - SALA 1204 - RIO DE JANEIRO - TELEFONE 246-0095 ou 224-5740.

Figura 18: Pintura de Washt Rodrigues “Alferes Joaquim José da Sila Xavier, o Tiradentes”



Fonte: Reprodução da obra de José Wash Rodrigues, óleo/tela, 1940. Fotografia de Heritage Image Partnership Ltd / Alamy Stock Photo.

Figura 19: Moeda comemorativa lançada durante o Sesquicentenário



Fonte: Casa da Moeda Brasil (1977)