MÚSICA POPULAR NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA (1964-1985): VANDRÉ E SIMONAL ENTRE A RESISTÊNCIA E A COLABORAÇÃO

Icaro Bittencourt*

RESUMO

Este artigo aborda a complexidade das relações entre sociedade e ditadura no Brasil através da análise da trajetória artística de dois músicos: Geraldo Vandré e Wilson Simonal. Os dois artistas estiveram envolvidos, no auge de suas carreiras e também posteriormente, em diversas polêmicas relacionadas às atitudes sociais de resistência e/ou colaboração ao regime de exceção instaurado pelo golpe civil-militar de 1964. Ambos os casos demonstram as ambiguidades e tensões que permearam as relações da sociedade em geral e do campo artístico-musical em particular com as políticas da ditadura militar, não apenas durante a existência desta última (entre 1964 e 1985) mas também a partir das reelaborações da memória coletiva sobre o período nas décadas seguintes. Dessa forma, o texto pretende contribuir para a revisão crítica das abordagens dicotômicas sobre as atitudes sociais durante a ditadura militar brasileira, demonstrando a partir de elementos da trajetória de Vandré e Simonal como as noções de resistência e colaboração fazem parte de uma esfera mais ampla e imprecisa de possíveis relações estabelecidas entre sujeitos históricos (artistas, neste caso) e regimes de exceção.

Palavras-chave: Ditadura Militar; música popular brasileira; Geraldo Vandré; Wilson Simonal

ABSTRACT

This article addresses the complexity of the relations between society and dictatorship in Brazil through the analysis of the artistic trajectory of two musicians: Geraldo Vandré and Wilson Simonal. Both artists were involved, at the peak of their careers and also afterwards, in several polemics related to social attitudes of resistance and/or collaboration with the regime of exception established by the civil-military coup of 1964. Both cases demonstrate the ambiguities and tensions that permeated the relations of society in general and the artistic-musical field in particular with the policies of the military dictatorship, not only during the latter's existence (between 1964 and 1985) but also from the re-elaborations of collective memory about the period in the following decades. In this way, the text intends to contribute to the critical revision of the dichotomous approaches on social attitudes during the Brazilian military dictatorship, demonstrating from elements of the trajectory of Vandré and Simonal how the notions of resistance and collaboration are part of a broader and more imprecise

* Professor do Instituto Federal Catarinense (IFC) - *Campus* São Francisco do Sul. Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: icarohistoria|@gmail.com.

sphere of possible relations established between historical subjects (artists, in this case) and regimes of exception.

Keywords: Military Dictatorship; brazilian popular music; Geraldo Vandré; Wilson Simonal

Introdução

Diversas pesquisas nas últimas décadas têm ampliado o escopo de análise sobre a música popular brasileira, principalmente nos anos de consolidação e reconfiguração da indústria fonográfica, entre as décadas de 1960 e 1980. Além disso, devido ao contexto político autoritário que marcou a ditadura iniciada no golpe civil-militar de 1964, não são raros os estudos que se debruçaram sobre a problemática da relação entre os artistas, sua produção musical e os impasses e desafios políticos daquela época, abordando as relações entre arte, política e indústria cultural.[1]

Essas abordagens, apesar de terem seguido uma dinâmica própria aos estudos históricos de diferentes linguagens artísticas dentro dos programas de pós-graduação brasileiros, estão cada vez mais sintonizadas com as diversas transformações que a historiografia recente vem apresentando no que diz respeito às inúmeras facetas das relações entre sociedades e ditaduras.

Se, a partir dos casos europeus, com as análises de Renzo De Felice sobre o fascismo italiano, as de Henry Rousso sobre a França de Vichy, as de Ian Kershaw sobre a Alemanha nazista ou de Candida Calvo Vicente sobre o franquismo, diversos questionamentos e problematizações sobre os conceitos de consenso e resistência apontam para a superação de abordagens dicotômicas pautadas no heroísmo ou na culpabilização, pesquisas sobre as ditaduras do Cone Sul também estão se debruçando sobre a temática da complexidade das atitudes sociais durante regimes autoritários, principalmente a partir de um contexto de reconfigurações das memórias em disputa sobre os períodos históricos de autoritarismo.[2]

Pensando nessas vertentes historiográficas, que muitas vezes se debruçaram na história da vida cotidiana e nos testemunhos para vislumbrar a pluralidade de atitudes sociais frente às ditaduras e que, por isso, produzem um trabalho de reflexão crítica sobre as abordagens historiográficas pautadas em enquadramentos de memória dicotômicos,

[1] Para isso ver, entre outros: ARAÚJO (2011); ALONSO (2011; 2015; 2017) e NAPOLITANO (2001; 2011; 2015; 2017).

[2] Sobre os temas citados ver: DE FELICE (1974); ROUSSO (1994); KERSHAW (2004); CORDEIRO (2012); LVOVICH (2009). Ver também VICENTE (1995) e ROLLEMBERG (2015).

abaixo analisaremos dois casos que envolvem as sutilezas e o alargamento das fronteiras entre os conceitos de resistência e colaboração frente a ditadura militar brasileira no campo da música popular.

Infelizmente, pelas limitações relacionadas à natureza deste texto, não será possível explorar todas as potencialidades da análise das fontes históricas musicais para interpretar a temática central, mas, em diversos momentos, aproximações com esta abordagem serão feitas para exemplificar as análises e interpretações. Por outro lado, também não farei aqui uma abordagem de história da vida cotidiana, como muitos estudos que inspiraram o debate conceitual que comento mais abaixo, mas apenas apresentarei de maneira genérica assuntos que dialogam com a problemática das atitudes sociais (aqui principalmente entendendo a música como uma das possíveis expressões dessas atitudes) frente às ditaduras que, a meu ver, indicam justamente a complexidade e a diversidade tanto das ações dos artistas, quanto dos diversos sujeitos que reagiram a essas atitudes, bem como as reconfigurações e disputas de memória que acabaram ocorrendo sobre os casos analisados.

Para isso, divido a abordagem em três partes: 1) uma breve discussão teórico-conceitual sobre resistência, colaboração, memória e conceitos correlatos (como engajamento e consenso), principalmente voltada para os temas abordados neste texto; 2) abordagem de aspectos da trajetória artística de Geraldo Vandré[3] e das disputas sobre a memória de sua relação de oposição contra a ditadura, sendo que, de ícone da resistência, passou a ser, após seu retorno do exílio, taxado como alguém que se aproximou dos militares; 3) abordagem de aspectos da trajetória artística de Wilson Simonal[4] e as disputas de memória sobre as suas alegadas colaborações com o regime autoritário e as revisões

[3] Cantor e compositor paraibano, nascido em 1935, lançou cinco álbuns entre 1964 e 1973. Venceu o Festival da Canção da TV Record em 1966 com *Disparada* e levou o segundo lugar com *Caminhando* (Pra não dizer que não falei das flores) em polêmica decisão do júri no III Festival Internacional da Canção, em 1968. No mesmo ano exilou-se após o Ato Institucional Nº 5 e retornou ao Brasil em 1973. Desde os anos 1980 praticamente abandonou os palcos e raramente concede entrevistas. Para mais informações, consultar o verbete "Geraldo Vandré" no Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/geraldo-vandre/. Acesso: 03 ago. 2022.

[4] Cantor e compositor carioca, nascido em 1939, lançou mais de vinte discos entre 1963 e o final dos anos 1990. No auge da carreira, no início dos anos 1970, envolveu-se em uma polêmica com um ex-contador de sua empresa de publicidade e com o DOPS, culminando na sua prisão, em 1974, por nove dias e, devido aos imbróglios do caso, acabou ganhando a pecha de colaborador do regime ditatorial. Faleceu no ano 2000 ainda com o nome envolto nesta polêmica. Para mais informações, consultar o verbete "Wilson Simonal" no Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/wilson-simonal/. Acesso: 03 ago. 2022.

que indicam possíveis distorções nas acusações do artista como delator do regime. E, por último, nas considerações finais, retomo a discussão em linhas gerais para destacar a importância de novos estudos sobre os temas e artistas abordados neste texto.

História e memória da resistência e da colaboração: breve discussão

Se a historiografia que se desenvolveu a partir da luta contra o fascismo e contra as ditaduras no século XX privilegiou um enquadramento de memória predominantemente da resistência da sociedade frente aos regimes autoritários, diversos outros estudos têm se debruçado sobre as complexidades, ambiguidades e situações intermediárias entre as atitudes de consenso e colaboração de um lado e de resistência e engajamento contra os regimes por outro.

Como poderemos ver nos dois casos analisados neste texto, um mesmo sujeito histórico, durante sua trajetória, poderia se movimentar nesse espectro, assim como as adjetivações e memórias sobre ele – dada essa situação intermediária – transitar em diferentes épocas e contextos para reforçar uma ou outra tendência, dependendo do jogo de interesses do presente.

E essa é uma marca justamente de novas abordagens que tentam romper com a dicotomia entre a sociedade vítima e resistente ou, no lado contrário, a sociedade culpada e colaboradora da ditadura. Estudos mais minuciosos sobre essa problemática, como a pesquisa de Carlos Fuertes Muñoz (2017) sobre a vida na ditadura franquista, mostrou como em Valência, durante diferentes fases do franquismo, uma série de atitudes intermediárias entre resistência e colaboração ativas se fizeram presentes, gerando desde posturas classificadas como de "inércia ressentida" até mudanças de atitudes quando se aproximava a possibilidade do fim do regime autoritário.

Muitas vezes, contudo, abordagens que analisam a adesão e o consenso de setores da sociedade aos regimes autoritários são criticadas por minimizarem o caráter coercitivo das ditaduras, alegando portanto ser impossível ou temerário atribuir aos indivíduos sob repressão ações genuínas de apoio aos estados de exceção. Não obstante, autores que estudam a construção do consenso levam sim em conta o caráter violento e repressivo das ditaduras, mas não entendem que esse aspecto explique na totalidade a complexidade das atitudes sociais em contexto autoritários. Uma reflexão sobre isso foi feita por Cándida Calvo Vicente (1995: 149, tradução minha):

> A coerção é um elemento que deve ser considerado ao estabelecer quais são as motivações que se traduzem em apoio ao regime, ou seja, os instrumentos repressivos constituiriam mais um fator na formação do consenso. A violência e a ameaça de seu uso são uma das fontes e bases do consenso, cujo efeito funciona por meio de diversos mecanismos. Em primeiro lugar, o uso efetivo da violência tem uma ação inibidora do surgimento de comportamentos discrepantes e ao mesmo tempo favorece o aparecimento de áreas de aparente consenso (atitude conformista e não adesão real) difíceis de distinguir do consenso efetivo. Em segundo lugar, a exaltação ideológica e legitimadora da violência permite manter e fortalecer o consenso dos já convencidos, manter sua coesão e revitalizar periodicamente a lealdade e o entusiasmo. Finalmente, as operações coercitivas definem e estigmatizam o comportamento dissidente e, assim, contribuem para a internalização pelos cidadãos de modelos normativos.

A partir dessas distinções das relações possíveis entre coerção e consenso, podemos perceber que, mesmo a autora afirmando o vínculo indissociável entre ambos, há uma pluralidade de condições e possibilidades de interação entre eles. Nos dois casos que analisarei, dos músicos Geraldo Vandré e Wilson Simonal, a atribuição a eles da pecha de colaboradores do regime foi acompanhada também de narrativas que explicavam as supostas colaborações através de alegadas violências sofridas pelos artistas.

Sobre as especificidades dessa discussão conceitual no Brasil, especialmente no caso do campo artístico e musical, dois autores desenvolveram significativas pesquisas: Marcos Napolitano (2001; 2017) sobre a denominada “resistência cultural” e as relações entre canção engajada e indústria cultural e Gustavo Alonso (2011; 2015; 2017) e suas pesquisas sobre artistas que foram associados à colaboração ao regime autoritário, como Wilson Simonal e diversos representantes da música sertaneja.

Ao analisar o que intitulou de “resistência cultural” durante a ditadura militar, o historiador Marcos Napolitano debruçou-se sobre as vicissitudes e contradições que emergiram das diferentes estratégias culturais que tomaram o autoritarismo como um inimigo comum:

> A cultura foi fundamental para dotar a esquerda, derrotada e dividida, de um ponto de convergência e de uma memória comum e, para tal, aplanar as arestas das lutas culturais do período foi fundamental. Mais do que isso, a cultura foi o espaço de construção de uma convergência entre a esquerda (sobretudo, a esquerda comunista) e setores liberais que homologaram as lutas culturais contra o regime, sobretudo após o AI-5. Essa convergência ajudou a transformar a memória da resistência em uma memória hegemônica sobre o período da ditadura como um todo, salvando-se e desculpando-se a si próprios pelo apoio ao golpe de 1964
> (NAPOLITANO, 2016: 354).

Além dessas transformações, o autor destaca que as abordagens oscilam muitas vezes entre uma perspectiva heróica e monolítica do engajamento político e um olhar cético sobre a relevância do impacto da cultura de resistência nas transformações da democracia recente. Além disso, os dilemas que em diversos contextos históricos aparecem na abordagem das relações entre arte engajada e vanguardas estéticas, foram também muito presentes no contexto da ditadura brasileira, criando muitas possibilidades de atitudes de resistência.

> No caso brasileiro, as muitas faces da resistência foram fundamentais para erigir novas subjetividades críticas diante da experiência dos anos de chumbo [...] diversidade que foi em parte aplacada pela memória, neutralizando as tensões passadas entre as várias famílias políticas da oposição/resistência ao regime. [...] A coexistência das "muitas faces" da resistência, vista para além da cumplicidade básica daqueles que "resistem", revela a pluralidade de opções políticas e de identidades coletivas, nem sempre convergentes, que nasceram sob o signo da oposição ao regime
> (NAPOLITANO, 2017, p. 30).

As múltiplas facetas da resistência, mencionadas pelo autor, aparecem emblematicamente nos casos de Vandré e Simonal, ora vinculados às perspectivas dos movimentos sociais e do nacional-popular e em outros momentos seguindo um caminho mais individualizado e que, talvez por isso, tenha sofrido críticas e revisões das memórias construídas e reconstruídas ao longo do tempo.

Ao comentar a relação sobre as memórias da resistência e a acusação de delator e colaborador da ditadura que recaiu sobre Simonal, Gustavo Alonso (2011b: 208-209) escreveu:

> Transformado em bode expiatório, ele foi apagado da memória coletiva. A acusação da "traição" traduz a hegemonia da memória da *resistência* tão cultivada pela sociedade quando se trata de se eximir das relações com a ditadura. Ao demarcá-lo e culpá-lo como "dedo-duro", faz-se um processo de simplificação daquela complexa realidade, instrumentalizando-se politicamente uma desgraça pessoal em isenção de grande parte da sociedade. [...] Dessa forma, os flertes de vários artistas com o regime foram esquecidos ou silenciados em nome da coesão da memória da resistência. [...] O que questiono é a própria noção de resistência, utilizada como álibi de uma sociedade que prefere se ver como vítima do que construtora do regime. [...] O que tentei demonstrar foi que a ditadura não era figura estranha, totalmente exógena à sociedade e ao meio musical. Pelo contrário, tinha um grande respaldo dos artistas em geral em diversos momentos.

Aproveitando essa citação, é mister destacar como os diferentes matizes das atitudes sociais vinculadas a formas de resistência e colaboração se relacionaram com políticas e estratégias mais amplas do que apenas uma retórica de oposição e também sofreram interferência das narrativas de memória que foram sendo construídas ao longo do tempo, aspecto já mencionado na citação anterior de Napolitano, quando se comenta sobre aparar as arestas dos embates internos ao campo da resistência.

Sobre o que mencionei a respeito de políticas e estratégias mais amplas, não podemos esquecer de que as relações dos artistas com a ditadura brasileira esteve inserida em um contexto de expansão e consolidação da indústria de bens simbólicos, nesse caso, especialmente a indústria fonográfica. A mediação entre a obra artística e o público, principalmente após o desmantelamento dos Centros de Cultura Popular (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE) ficou significativamente restrita às grandes empresas de mídia que se instalaram no Brasil e foram incentivadas pelo Estado ditatorial interessado na integração e na modernização econômica do país.

Além disso, nos anos 1970, a própria ditadura começou a organizar políticas públicas na área da cultura, como a Política Nacional

de Cultura (1975) e o Projeto Pixinguinha, tornando o Estado, como analisou Sean Stroud (2014) e Marcos Napolitano (2011), um dos principais mediadores culturais daquela época. Portanto, ter algum tipo de relação com o governo e as políticas de Estado era uma condição muitas vezes quase obrigatória para o artista profissional. Essa situação, no entanto, muitas vezes foi ocultada na construção de uma memória abstrata e depurada sobre uma resistência total e onipresente de artistas engajados contra o autoritarismo.

E sobre a problemática da memória – e suas diversas reconstruções pelos sujeitos históricos – é fundamental analisá-la como um dos elementos cruciais na definição e nas releituras sobre as diversas atitudes sociais em contextos autoritários. Se, como abordaram diversos autores, a memória é sempre uma construção e seleção do passado feita no presente, imbricada em relações assimétricas de poder, institucionalidade e de definição de identidades sociais, não seria surpresa que as reconfigurações da memória durante e após a ditadura brasileira interferisse na visão sobre quem resistiu e quem colaborou com o regime.[5]

Sobre as transformações da memória da resistência cultural, especialmente a partir do processo de redemocratização, Marcos Napolitano resumiu alguns dos aspectos do cenário que têm influenciado a releitura e até mesmo alguns revisionismos sobre o papel da cultura na oposição à ditadura:

> Os diversos projetos e práticas de resistência cultural entraram em conflito na medida em que o espaço público mais amplo foi sendo reocupado pela política de massas, retirando do artista-intelectual, engajado e progressista, o papel de único arauto da posição civil. A emergência de novas identidades sociais e culturais nos anos 1980 – marcada sobretudo por subculturas juvenis e periféricas – impôs outros conceitos de resistência e ajudou a fragmentar a cena cultural brasileira de tal modo que ficou impossível a afirmação de um "mundo comum". A falência do "projeto da nação", "marcada pelo nacional-desenvolvimentismo" por parte das próprias elites e da classe média escolarizada, completou o quadro de fragmentação cultural (NAPOLITANO, 2017: 354-355).

[5] Sobre esses aspectos ver: JELIN (2002); POLLAK (1989); TODOROV (2002); TRAVERSO (2007).

É importante destacar, portanto, que o caráter de resistência ou colaboração de artistas, apesar de marcas e evidências nas suas obras, em boa medida é também construído por outros agentes, como a crítica cultural, empresários do ramo fonográfico, meios de comunicação em geral e os embates políticos que conformam determinado contexto histórico. Nesse sentido, se há um componente de polissemia e de significado aberto nas obras artísticas e nas suas relações com os regimes autoritários nos quais foram criadas, é certo que essa potência de significação será mobilizada em diferentes épocas e em diferentes contextos para legitimar narrativas e interpretações históricas das mais variadas.

Para tal empreitada, foram escolhidos dois casos que são emblemáticos pelas suas contradições e que, portanto, são interessantes para pensarmos nos diferentes matizes dos conceitos de resistência e colaboração: os artistas Geraldo Vandré e Wilson Simonal.

Os dois Geraldos

O que foi que fizeram com ele?
Não sei
Só sei que esse trapo, esse homem
Foi um rei
(Benito Di Paula,
canção "Tributo a um rei esquecido", 1974)

Dos temas mais frequentes sobre as artes na ditadura militar brasileira, e também em outras na América do Sul, destaca-se aquele relacionado às canções de protesto, politicamente engajadas e conhecidas por terem sido uma das principais manifestações artísticas de contraponto ao regime instaurado pelo golpe de 1964.

Essa música engajada, advinda das rupturas provocadas pela Bossa Nova, mas ultrapassando certa tendência intimista dos primeiros anos desse movimento, acabou se transformando em uma das principais formas de expressão musical dos anos 1960 a partir de uma ligação matizada entre o samba e a Bossa Nova e sendo um dos principais componentes do que se configurou posteriormente como Música Popular Brasileira (NAPOLITANO, 2007:606-607).

> A maior parte das canções engajadas tinham como mote poético o "dia-que-virá", imagem síntese da libertação revolucionária situada num ponto distante do tempo histórico. Nesse sentido, querendo ou não, traduziam mais a perplexidade e a passividade dos agentes sociais e políticos acuados pelo regime militar do que a potência revolucionária

> voltada para a ação imediata. Talvez por isso Caminhando / Para não dizer que não falei das flores (Geraldo Vandré, defendida por ele próprio no III Festival Internacional da Canção, em 1968) teve tanto impacto. A canção que, apresentada ao vivo, parecia mais um hino militar conduzido em andante majestoso e apoiado em apenas dois acordes, decretava no seu refrão: "Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer". Na melhor tradição da *Marselhesa* e dos hinos revolucionários, *Caminhando* era a configuração de uma ruptura temática dentro da própria canção de esquerda. Se as letras pautadas pelo "dia-que-virá" expressavam a estratégia do PCB e da esquerda nacionalista, de reconstruir as alianças de classes e a hegemonia cultural voltada para uma resistência civil, *Caminhando* indicava a necessidade de uma ação coletiva, urgente, que em 1968 tinha um nome: luta armada
> (NAPOLITANO, 2007:611).

Na apresentação dos vencedores do festival citado pelo autor acima, no Maracanãzinho, é possível verificar a tensão e as reações do público à decisão do júri por premiar em primeiro lugar a canção *Sabiá* (Chico Buarque / Tom Jobim), ficando a música de Vandré na segunda colocação. O artista, antes de iniciar sua apresentação da música, fez um curto e relevante discurso, finalizado com a mensagem de que "a vida não se resume em festivais". Naquele momento, no entanto, foi possível vislumbrar que os significados possíveis daquela canção não pertenciam mais a Vandré e sim a uma parcela da população embebida na expectativa de mudanças e críticas ao regime ditatorial que aprofundaria o seu arbítrio no final daquele mesmo ano.

E o que é bastante instigante neste caso, os significados que a obra vai ganhando – havia inclusive boatos que a inspiração teria sido uma crítica a setores da esquerda da época – vão definir um parâmetro para julgar o próprio artista de acordo com a sua maior ou menor aproximação às expectativas de engajamento e oposição ao regime. O Vandré do III FIC seria um herói, mas o Vandré que retorna sem um discurso forte contra os militares seria um vilão e traidor (SILVA, 2015, p. 27-29).

Sendo assim, apesar da já destacada carreira no início dos anos 1960 e de já ter vencido um dos festivais da canção, em 1966, com *Disparada* (ao lado de Chico Buarque com *A banda*), Vandré tornou-se

uma figura simbolicamente "aprisionada" no ideal de resistência e engajamento evocado pela canção *Caminhando* e reelaborado diversas vezes e por diferentes motivos desde então.[6]

Esse "aprisionamento" teve desdobramentos tanto na perseguição que o levou ao exílio já em 1968, quanto no seu retorno em 1973, quando algumas falas do artista foram vistas como manifestações de "arrependimento" e de apoio aos militares. Daquela época até hoje, existem narrativas que atribuem a suposta mudança de sua posição por ter sofrido torturas e pressão por parte dos militares, fato negado pelo próprio cantor em diversas entrevistas.

Devido a essa pluralidade de versões sobre o cantor, a pesquisadora Dalva Silveira (2011:21) afirmou que:

> [...] o "Caso Geraldo Vandré" se apresenta como um enigma no imaginário social, [sendo] construída a representação da existência de "dois Geraldos", o Geraldo Vandré que atuava como cantor e compositor de músicas de protesto na década de 1960 e que, em dezembro de 1968, devido ao acirramento da perseguição por parte dos militares, se autoexilou; e o Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, ex-cantor, que voltou para o Brasil em 1973, mas não retornou à vida artística.

Para investigar esse "enigma" a autora se dedicou a analisar as diferentes versões que a imprensa divulgou durante e depois da ditadura sobre o artista, destacando o uso de diversas situações esparsas e fragmentadas da trajetória de Vandré para polemizar, como quando o cantor apresentou, em 1994, durante um evento promovido pelo Ministério da Aeronáutica, uma homenagem à Força Aérea Brasileira (FAB), intitulada *Fabiana*. Contudo, em um dos raros shows que o artista fez depois de seu retorno, em 1982, no Paraguai, o artista fez uma fala contundente contra o regime de exceção da ditadura, declarando sua visão contrária à legitimidade do regime.

A polêmica sobre a forma mais apropriada de resistência ao autoritarismo da época, no entanto, não atingiu Vandré apenas depois

[6] Essas e outras canções citadas neste artigo podem ser conferidas na *playlist* a seguir: https://spoti.fi/3RnCniZ. Acesso: 30 ago. 2022.

do seu retorno do exílio. Ainda antes de deixar o Brasil em 1968, com o apoio dado ao político Abreu Sodré[7] em um episódio de violência e, no contexto do III FIC, na própria concepção estético-musical de sua canção símbolo, o engajamento de Geraldo na resistência era questionado por militantes de esquerda. No caso específico da parte musical, elemento muitas vezes negligenciado nas análises da canção de protesto, Allan de Paula Oliveira (2014:334) escreveu:

> O caráter político ouvido no trabalho de artistas como Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré residia numa combinação das formas musicais utilizadas e nas letras das canções. A parte musical, no sentido estrito do termo, era ouvida sob o signo de um certo conservadorismo – o uso de ritmos tradicionais (o samba, a marcha, o frevo, a toada), arranjos que evitavam determinados instrumentos (como a guitarra) – conquanto as letras, direta ou indiretamente, faziam referências ao conturbado ambiente social e político brasileiro da década de 1960. Não era somente a letra de uma canção como "Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores" – canção de Geraldo Vandré, defendida no III Festival Internacional da Canção, em 1968, e que se tornou o exemplo mais citado da canção de protesto no Brasil – que apresentava significados políticos: o fato da canção ter sido apresentada pelo cantor, apenas ao violão (sem instrumentos elétricos), em um ritmo ternário – ouvido por alguns da época como uma "guarânia" – também foi ouvido como signo de politicidade num momento onde o Tropicalismo aparecia com instrumentos eletrificados e arranjos baseados em procedimentos de hibridação entre elementos tradicionais e elementos da cultura pop.

A complexidade e diversidade dessas apreciações sobre resistência e colaboração e suas diferentes motivações, portanto, levaram a que um artista com uma trajetória diferente daquela esperada

[7] "Ao discursar em um palanque armado na praça da Sé durante os festejos do 1º de Maio de 1968, o advogado e político filiado à ARENA, partido governista, havia sido vaiado e apedrejado por trabalhadores do ABC e de Osasco. Vendo-se acuado, refugiou-se na Catedral da Sé, sendo socorrido pelo amigo cantor. Vandré aguardava o momento de se apresentar e os mais radicais o chamaram de 'pelego de Sodré'" (cf. SANTOS, 2015:27).

pela narrativa “heroicizante” fosse motivo de polêmica e debate, tanto no calor das lutas pela redemocratização quanto nos tempos mais contemporâneos.

> [...] pode-se dizer que Vandré é, ao mesmo tempo, uma figura exemplar e singular: é um caso típico do artista envolvido com a contestação ao regime militar entre os anos de 1964 e 68, perseguido, censurado, exilado e repatriado. Mas, diferentemente de outros, como, por exemplo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, que, como ele, passaram pelo mesmo processo sócio-histórico, o compositor não retornou à carreira artística e transformou-se em uma figura controversa. Como vimos, isso se deve, em parte, à sua personalidade, a qual, aliada ao turbulento, violento e até hoje mal esclarecido período da ditadura militar, com o qual esteve diretamente envolvido, ajudou a criar, em torno dele, uma aura de mistério. Sendo assim, torna-se compreensível a opção da imprensa por explorar sua trajetória [...] desde os anos 60 até os dias atuais (SILVEIRA, 2011: 159-160).

Para finalizar esse item, comento ainda, como fez Dalva Silveira (2011: 22-24), mas com alguns acréscimos, uma canção que tematiza as ambiguidades do “caso Vandré”. Em uma das inúmeras referências nas artes e nos meios de comunicação ao caso de Geraldo Vandré (uma delas é a canção de Benito Di Paula, epígrafe desta seção), em 2008, o cantor e compositor Zeca Baleiro (em parceria com Chico César), no álbum *O Coração do Homem-Bomba Vol. 1*, apresentou uma canção com o nome do artista paraibano na qual sintetiza e atualiza significados sobre a disputa de memória sobre as transformações de Vandré:

Geraldo Vandré
diga aí como é que é
vamos tomar um café
os jornalistas querem saber
o que houve com você
os urubus querem carniça
o padre quer rezar a missa
e os jornais e os jornais têm que vender

Geraldo Vandré
Mais sorte teve Tom Zé
Walter Franco e Macalé
Puderam sobreviver

Vi Torquato na tv
Com uma cara de preguiça
Às vezes a vida enguiça
E os jornais e os jornais têm que vender

A passeata contra a guitarra elétrica
enfim deu resultado
ta todo mundo desplugado
com medo de choque no pé
pois é
fica mal com deus quem amplificar

Atribuindo parte da polêmica com Vandré à sanha dos meios de comunicação por sensacionalismo, Baleiro faz dois movimentos entre passado e presente bastante significativos para pensarmos nos legados sobre o contexto da resistência à ditadura. Por um lado, cita, ao lado de Vandré, diversos artistas tidos como "marginais" ou "malditos" naquelas décadas de 1970 e 1980, como Tom Zé, Jards Macalé, Walter Franco e Torquato Neto, todos inseridos ou relacionados a movimentos como a tropicália e a contracultura (cf. ALVES, 2016).

Dos quatro artistas, com exceção de Torquato que se suicidou em 1972, apesar das idas e vindas de suas carreiras, todos teriam "sobrevivido" aos diferentes processos de ocultamento, marginalização e perseguição que sofreram durante e após a ditadura militar. Ou seja, Vandré seria, nesse artefato da memória de Zeca Baleiro, um "morto-vivo" produzido pelas formas de adjetivação e de reconfiguração de memórias cristalizadas e hegemônicas da época do regime autoritário.

De outro lado, queixando-se provavelmente de uma "onda" de apresentações acústicas que a indústria do entretenimento fazia circular entre os artistas no início dos anos 2000, aciona lembranças da oposição estética de músicos contra a "invasão cultural estrangeira" do rock e da guitarra elétrica nos anos 1960, da qual o próprio Vandré se distanciava ao optar por formas musicais mais afeitas à perspectiva nacional-popular.

Portanto, em uma hábil apreciação sobre as memórias a respeito de Vandré e de sua inserção artística na história brasileira, Zeca Baleiro consegue nos mostrar como o contexto das atitudes sociais frente à ditadura e seus desdobramentos e memórias contemporâneas são muito mais versáteis e abertos a disputas do que muitas vezes consideramos.

"Esquecemos de anistiar o Simonal"

Um dos músicos que, não só durante a ditadura militar, mas também após a redemocratização, acabou gerando controvérsias sobre seu posicionamento político frente ao regime de 1964, foi Wilson Simonal. Campeão de vendas de discos ao lado de Roberto Carlos, nos anos 1960, e *performer* respeitado e de considerável sucesso popular, nos anos 1970 se envolveu em casos que o levaram a ser considerado um delator de artistas para os órgãos de informação e vigilância da ditadura. Na última década, contudo, as polêmicas sobre o cantor, seus posicionamentos políticos e os estigmas e acusações que estremeceram sua carreira artística começaram a ganhar novas abordagens, tanto na historiografia como no cinema.[8]

Assim como Geraldo Vandré e inúmeros artistas que começavam a sua carreira nos anos 1960, Simonal também passou pelas expressões do movimento da Bossa Nova, mas, diferente do cantor paraibano, o carioca não se vinculou de maneira dominante à canção de protesto e se dedicou a adaptar a música brasileira em processo de modernização para o mercado musical em expansão (ALONSO, 2011: 335-367).

Daí nasceu a chamada "Pilantragem", estilo que, com propósitos estéticos semelhantes à Tropicália, acabou sendo ofuscado por essa tanto devido à projeção dos artistas deste último movimento, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, quanto por causa da posterior infâmia à qual foi relegada a carreira artística de Simonal.

> O novo som tinha uma proposta muito parecida, em vários aspectos, com aquelas novas ideias trazidas pelos tropicalistas um pouco mais tarde. Ambos buscavam a modernização da música, aceitavam e deglutiam as inovações estrangeiras junto com a tradição, tinham uma preocupação

[8] Além do já citado estudo de Gustavo Alonso (2011), o jornalista Ricardo Alexandre lançou, em 2009, a biografia Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal (Editora Globo). No mesmo ano, foi lançado o documentário *Wilson Simonal: ninguém sabe o duro que dei*, dirigido por Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal. Em 2019, foi lançada uma cinebiografia sobre o artista, intitulada *Simonal* e dirigida por Leonardo Domingues. Segundo o diretor, o caso do cantor teria sido "o primeiro grande caso de *fake news* no Brasil", sugerindo que a associação do artista à colaboração com o regime ditatorial seria uma distorção do caso da morte de seu ex-contador em 1972. Portanto, mais uma vez o tema é revisitado para explorar suas diferentes interpretações. Entrevista disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/o-simonal-foi-primeiro-grande-caso-de-fake-news-no-brasil-diz-diretor-de-filme-sobre-cantor-23856287. Acesso: 30 ago. 2022.

> com a cultura de massa, ironizavam os conservadores estéticos. [...] Assim como a Pilantragem, a Tropicália valorizava a ironia aos códigos convencionais das esquerdas. A diferença é que no estilo de Simonal e [Carlos] Imperial esse deboche era menos elaborado liricamente. E na Tropicália havia uma preocupação maior de também ironizar os códigos das direitas. Mas como isso ainda não estava claro, a confusão continuou (ALONSO, 2011: 337; 339)

Também como Vandré, podemos perceber que, antes ainda dos episódios e interpretações que vincularam Simonal como apoiador do regime militar, controvérsias estéticas e de compreensão das relações da arte com a indústria cultural já dividiam as esquerdas e os partidários da resistência sobre a melhor forma de se opor à ditadura. Não seria um erro, portanto, atentar para o fato de que, entre as inúmeras zonas intermediárias entre a resistência e a colaboração encontramos também, no caso das atitudes sociais vinculadas às artes, diversas facetas e matizes das próprias disputas no meio artístico.

A respeito ainda do envolvimento de Simonal com o cruzamento entre diferentes linhas de atuação dos artistas, da indústria cultural e das características políticas e econômicas do regime militar, é interessante citar o álbum comemorativo de um ano do programa de televisão *Show em Simonal*, lançado em 1967 pela Odeon e provavelmente o primeiro LP duplo da música brasileira.[9]

Gravado ao vivo, o repertório mesclava a performance cativante e desenvolta de Wilson Simonal com canções variadas e jingles comerciais. Em um mesmo disco, portanto, apareciam tanto apelos diretos ao consumo de marcas (um exemplo típico da indústria cultural, ao relacionar televisão, música e propaganda) quanto canções de destacado teor político, como *Cantiga Brava*, de Geraldo Vandré.

Ainda no mesmo ano, Simonal dava mais um dos sinais de suas diferentes facetas, agora enfrentando o tema do racismo. Em reportagem sobre o artista, o jornalista Pedro Alexandre Sanches escreveu:

> O ápice do Simonal anti-racista se deu ainda em 1967, na gravação de Tributo a Martin Luther King ("cada negro que for / mais um negro virá / para lutar com sangue ou não"), dele e de Ronaldo Bôscoli. [Em] entrevista de 1999, me contou (e eu

[9] O disco pode ser conferido na íntegra no link a seguir: https://spoti.fi/3Kv5gYt. Acesso: 30 ago. 2022.

> publiquei sem muita noção e com incrédula parcimônia) que a canção lhe rendeu uma das primeiras "visitas" ao famigerado Departamento de Ordem Política e Social (Dops), futuro nicho clandestino de tortura e terror de Estado. "Quiseram censurar a música, alegaram que era racista e que eu estava botando os negros contra os brancos", afirmou. "Ouvi o que o censor falou. Falou, falou, falou, ah, porque o ambiente artístico, não sei o quê". (SANCHES, 2009)

Não obstante seu engajamento contra o racismo, foram episódios relacionados ao seu sucesso econômico (a Shell começou a investir no artista como garoto-propaganda) que levaram aos derradeiros conflitos que, além de levá-lo à prisão, em 1974, se desdobraram nas acusações de ser "dedo-duro" da ditadura.

O artista já havia sido interrogado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) no Rio de Janeiro em 1969, negando relações com a subversão, e teria se aproveitado dos contatos que fez na ocasião para intimidar o contador de sua empresa, a Simonal Produções Artísticas, que passava por um desfalque financeiro após um ano de existência. Seu ex-contador, que foi sequestrado e torturado por agentes do DOPS, acabou denunciando, através da esposa, o crime à polícia, o que complicou o caso de Simonal e o associou diretamente ao DOPS.

Para explicar ao regime porque estava usando a estrutura de vigilância política para causas pessoais, teria sido obrigado a assinar um documento declarando-se colaborador (delator) de longa data do meio artístico para a ditadura. Com todo esse imbróglio, acabou sendo condenado por extorsão, preso por nove dias e, a partir desse episódio começou a ser tratado pela imprensa alternativa, como, por exemplo, em *O Pasquim*, como traidor e delator a serviço do regime militar (ALONSO, 2011b: 175; 424-426).

A despeito da controvérsia sobre o caso do contador de Simonal, outros indícios apontam para as relações do artista com a ditadura. Em entrevista de 2001, o executivo André Midani, ao comentar sobre os problemas que enfrentou com o regime na sua atuação na Philips, afirmou o seguinte sobre o cantor:

> Tive muitos problemas políticos dentro da companhia, por causa de Chico Buarque sobretudo. Um dia uma pessoa muito importante do governo militar, que não vou nomear, me pediu para contratar Wilson Simonal. Disse: "Se você quiser continuar como está, não pode ter só artistas

> que sejam contra o regime. Tem que ter alguém a favor, tem que contratar o Simonal". Olhei aquilo com perplexidade, mas tive que contratar. [...] Tive que ir artista por artista, entre os mais importantes, explicando que ia ter que contratar o Simonal (FOLHA DE SÃO PAULO, 28/12/2001).

Ainda sobre o tema, em março de 1979, o jornal *Em Tempo* publicou o segundo listão de torturadores elaborado pelo Comitê de Solidariedade aos Revolucionários Brasileiros, contendo 442 nomes. Entre eles, Wilson Simonal é caracterizado como "cantor alcaguete e colaborador do DOPS Rio de Janeiro".[10]

No entanto, em 2001, a Comissão Nacional de Direitos Humanos (CNDH) da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) emitiu uma declaração de reabilitação moral do artista, argumentando que não constava nos registros das Forças Armadas e do Estado brasileiro no período militar nenhum documento que comprovasse a ligação de Simonal com o regime (LOPES, 2010: 18-19).

Nesse caso, mais uma vez, vemos as relações estabelecidas entre violência e colaboração. Se, para explicar o retorno "menos engajado" de Vandré, começou a circular boatos sobre a sua tortura, para explicar a confusão que Simonal arranjou com o DOPS, também se recorreu a noção de que a suposta colaboração do artista teria sido falseada e produto de ameaça dos agentes da repressão.

Para destacar mais um apelo pela revisão da memória das acusações sobre Simonal, apresento abaixo o trecho de uma crônica de Mário Prata, em 1995, intitulada emblematicamente de "Esquecemos de anistiar o Simonal":

> Pois um dia o falecido jornal O Pasquim (onde tive a honra de trabalhar em 72 e 73), há já distantes vinte e cinco anos, disse, em letras garrafais, na primeira página, que o Simonal era dedo-duro. Que ele teria entregue um ex-funcionário para "os homens". Pudera: um crioulinho daquele, com um dos maiores contratos publicitários da época – com a Shell, multinacional do imperialismo! – andando pra cima e pra baixo numa Mercedes branca com estofamento vermelho, boa coisa não podia ser. A esquerda caiu de pau, chicotes e archotes em cima do "malandro". Nunca ficou clara a acusação.

[10] ARQUIVO NACIONAL. Fundo Comissão Nacional da Verdade. BR.AN.RIO.TT.0.MCP.PRO.1086.

Podemos perceber, nos argumentos do cronista, que o racismo poderia ter motivado, além do episódio envolvendo o DOPS, a acusação de Simonal como colaborador do regime, indicando que, no interior da resistência cultural de esquerda, outros fatores poderiam interferir na formatação de uma memória de seus heróis e que o cantor, de grande sucesso na época e com negócios publicitários em expansão, não se adequaria ao perfil.

Se as disputas pelos significados das resistências e colaborações nos tempos da ditadura sofreram diversas alterações no contexto da redemocratização e no desenvolvimento da Nova República, nos anos recentes não é diferente. Termino esse item citando o biógrafo de Simonal que, recentemente, escreveu sobre como o filme lançado em 2019 e do qual foi consultor, deverá ser visto na atual situação política brasileira, e é um indício de que mais uma vez as experiências da ditadura e as memórias sobre elas são acionadas pelas disputas e interesses do presente.

> Talvez o ponto principal a respeito do filme corra à sua revelia. São os olhos de quem o assiste, o chão sobre o qual estão fincadas as cadeiras do cinema em que ele é exibido. Quando eu escrevi a biografia, entre 2008 e 2009, era preciso investir longos trechos para reconstituir o ambiente político de um país dividido, de uma nação capaz de retaliar e enterrar quem estivesse do lado "errado" da história. Quando Leonardo Domingues começou a trabalhar no roteiro, quando tivemos nossos primeiros encontros, era impossível supor que o filme fosse ser lançado em um país governado por capitães e generais, em que o presidente do Brasil vê a tortura como algo eventualmente aceitável, em que fake news são expedientes perfeitamente normais para reforçar nossas convicções ideológicas, em que uma nova geração se levanta colocando em dúvida até mesmo se houve ditadura militar no Brasil. O que deveria ser um drama pessoal de tempos que não voltam mais é lido em sua estreia, pouco tempo depois, como uma metáfora a respeito de um Brasil inclemente do qual não só não conseguimos nos livrar, como optamos por reviver
> (ALEXANDRE, 2019).

Considerações finais

A partir dos casos analisados, podemos perceber que o debate na historiografia internacional sobre as sutilezas e complexidades da construção da legitimidade e das resistências aos regimes autoritários pode ser iluminado a partir de pesquisas que se debruçam sobre as diferentes formas de relação entre a arte, aqui especialmente musical, e os contextos ditatoriais.

Essa questão é especialmente interessante quando as criações artísticas são de uma época, como os anos 1960 e 1970, de intensa profissionalização dos músicos e estruturação e consolidação da indústria fonográfica, o que gerou diversas imbricações entre projetos artísticos, sistemas políticos e estrutura econômica.

As criações artísticas, dotadas de uma potencialidade de variadas significações, tanto na sua produção, quanto na sua circulação e recepção, podem ser fontes históricas privilegiadas na percepção das diferentes atitudes sociais que se estabelecem na relação entre sociedade e ditaduras ao longo da história.

Os casos de Geraldo Vandré e Wilson Simonal, brevemente analisados aqui, são uma amostra da possibilidade de abordarmos as zonas intermediárias e os diferentes matizes dos conceitos de resistência, engajamento, consenso e colaboração através das tensões e reconfigurações das disputas de memória; dos vínculos entre coerção, resistência e colaboração; das relações entre indústria fonográfica, artistas e Estado; das disputas estéticas que influenciam na percepção política sobre as formas de resistência e colaboração com os regimes autoritários.

Na história da música brasileira ainda há diversos artistas e exemplos a serem estudados a partir dessa ótica e que podem contribuir para nos aproximarmos cada vez mais de uma abordagem historiográfica mais atenta à pluralidade e menos afeita a enquadramentos supostamente unívocos e definitivos de memórias sobre o período da ditadura. Se as músicas nos emocionam, elas também podem nos ajudar a pensar e interpretar as sutilezas das práticas sociais e dos contextos históricos, aprofundando uma visão menos dogmática e mais aderente às expectativas, adaptações e lutas dos sujeitos históricos.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Ricardo (2019). “Simonal”, o filme, os diversos simonais e um único Brasil. 07/08/2019. Disponível em: https://ricardoalexandre.jor.br/musica/a-biografia-e-o-filme-wilson-simonal/. Acesso: 30 ago. 2022.

MIDANI, André (2001). “Eu fui um catalisador da bossa nova”. In: FOLHA DE SÃO PAULO, 28/12/2001 (Entrevista a Pedro Alexandre Sanches). Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2812200106.htm. Acesso: 30 ago. 2022.

PRATA, Mário (1995). Esquecemos de anistiar o Wilson Simonal. Disponível em http://www.mariopratao nline.com.br. Acesso em 08/08/2019.

SANCHES, Pedro Alexandre (2009). Simonal, o bode. 25/06/2009. Disponível em: http://pedroalexandresanches.blogspot.com/2009/06/simonal-e-ditabranca.html. Acesso: 30 ago. 2022.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, Gustavo. Os Vandrés do sertão: Música sertaneja, ufanismo e reconstruções da memória na redemocratização. In: *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 43, n. 2, maio-ago. 2017, p. 458-471.

_____. *Cowboys do Asfalto*: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Simonal*: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga. Rio de Janeiro: Record, 2011a.

_____. Simonal, ditadura e memória: do *cara que todo mundo queria ser* a bode expiatório. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Vaz. (Org.). *A construção social dos regimes autoritários*: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011b, vol. 2, p. 175-218.

ALVES, Valéria Aparecida. “Eu digo não ao não!” Contracultura e resistência no Brasil autoritário dos anos 1970. In: VALENTINI, Daniel Martins; RAGO FILHO, Antonio (org.). *Estética de resistência no pós-1964*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 11-34.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não*: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CORDEIRO, Janaina Martins. “Milagre, comemorações e consenso ditatorial no Brasil, 1972”. In: *Confluenze*. Rivista di Studi Iberoamericani, [S.l.], v. 4, n. 2, p. 82-102, dec. 2012.

DE FELICE, Renzo. *Mussolinni Il Duce*.I. Gli anni del consenso, 1929-1936, Torino: Einaudi, 1974.

JELIN, Elizabeth. “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?”. In: Idem. *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2002, p. 17-38.

KERSHAW, Ian. *La dictadura nazi*. Problemas y perspectivas de investigación. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

LOPES, Tatiane de Oliveira. *Wilson Simonal e O Pasquim*: “Ninguém sabe o duro que dei”. São Paulo: CELACC/ECA-USP, 2010.

LVOVICH, Daniel. Sistema político y actitudes sociales en la legitimación de la dictadura militar argentina (1976 – 1983). In: *Ayer*. Revista de historia contemporánea, N° 75, Madrid, 2009.

MUÑOZ, Carlos Fuertes. *Viviendo en dictadura*: la evolución de las actitudes sociales hacia el franquismo. Comares: Granada, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil*: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios – Casa de Artes e Livros, 2017.

_____. *Arte e política no Brasil*: história e historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. (Org.). Arte e política no Brasil: modernidades. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2015, v. 1, p. 15-46.

_____. "Vencer Satã só com orações": políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Vaz. (Org.). A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, vol. 2, p. 145-174.

_____. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; AARÃO REIS, Daniel (org.). *Nacionalismo e reformismo radical* (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 585-617.

_____. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Pump up the Jam: música popular e política. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. (Org.). *Arte e política no Brasil*: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014, v. 1, p. 315-348.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

ROLLEMBERG, Denise. Definir o conceito de resistência: dilemas, reflexões, possibilidades. In: Idem; QUADRAT, Samantha Viz (org.). História e memória *das ditaduras do século XX*. Vol. 1. Rio de Janeiro: FGV, 2015, p. 77-95.

ROUSSO, Henry. *The Vichy Syndrome*. History and Memory in France since 1944, London – Massachusetts, Harvard University Press, 1994.

SANTOS, Jorge Fernando dos. *Vandré*: o homem que disse não. São Paulo: Geração Editorial, 2015.

SILVEIRA, Dalva. *Geraldo Vandré*: a vida não se resume em festivais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

STROUD, Sean. O Estado como Mediador Cultural: O Projeto Pixinguinha. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. (Org.). *Arte e política no Brasil*: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 211-239 (Tradução de André Egg).

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

TRAVERSO, Enzo. “Historia y memoria. Notas sobre un debate”. In: FRANCO, Marina e LEVÍN, Florencia. *Historia reciente*. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 67-96.

VICENTE, Candida Calvo. El concepto de consenso y su aplicación al estudio del régimen franquista. In: *Spagna Contemporánea*, Nº 7, 1995, p. 141-163.