

DITADURA MILITAR E O GIRO ÉTICO- POLÍTICO: OS CORPOS SILENCIADOS PELO DISCURSO HEGEMÔNICO NA MPB

Military Dictatorship and the ethical-political turn: the bodies silenced by the MPB's dominant discourse

Ana Luiza Rios Martins ^a

<https://orcid.org/0000-0003-2627-5144>

E-mail: luiza.rios@uece.br

Emílio Albuquerque Fernandes ^b

<https://orcid.org/0009-0008-2397-4488>

E-mail: emilio.fernandes@prof.ce.gov.br

^a Universidade Aberta do Brasil em convênio com a Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, CE, Brasil

^b Secretaria de Educação do Estado do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil

RESUMO

A historiografia canônica sobre a Ditadura Militar, geralmente oriunda do Sudeste do país, adota uma postura geopoliticamente situada e pretensamente neutra ao destacar as perseguições e resistências em setores formados por estudantes, professores, intelectuais e artistas, principalmente de São Paulo e Rio de Janeiro. Contudo, negligenciaram frequentemente os impactos do regime no cotidiano de pessoas negras e queer residentes nas periferias das grandes cidades, dos habitantes rurais das regiões mais empobrecidas, como no caso do Nordeste, das comunidades indígenas e quilombolas. Como consequência, a historiografia sobre música, vinculada direta ou indiretamente a esta conjuntura pela MPB, sofre os efeitos de uma perspectiva de escrita majoritariamente ligada aos interesses de um sujeito branco, masculino, hétero, cis, de uma classe social emergente, relegando aos corpos dissidentes um lugar de subalternidade. Neste artigo refletimos acerca dessa questão com base na produção do chamado Pessoal do Ceará. Para isso, mobilizamos o conceito de transmodernidade, do filósofo argentino Enrique Dussel e do filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez. Acreditamos que a abordagem do tema a partir de uma perspectiva do pensamento decolonial funciona como uma provocação que tenciona e enriquece a nossa agenda de problemas referentes aos domínios da Teoria da História e da História da Historiografia.

PALAVRAS-CHAVES

Ditadura Militar. MPB. Transmodernidade.

ABSTRACT

The canonical historiography on the Military Dictatorship, typically from the Brazilian Southeast region, adopts a geopolitically situated and supposedly neutral approach by emphasizing the persecutions and resistance experienced by groups such as students, teachers, intellectuals, and artists, predominantly from São Paulo and Rio de Janeiro. It often neglected the regime's impact on the daily lives of black and queer people living on the outskirts of big cities, rural dwellers in the most impoverished regions, such as the Northeast, indigenous communities and quilombolas. Historiography of music influenced by MPB often reflects the perspective of a white, male, cis person from a specific social class, relegating dissident bodies to a place of subalternity. In this article we reflect on this issue based on the production of the so-called Pessoal do Ceará. we mobilize the concept of transmodernity, from Argentine philosopher Enrique Dussel and Colombian philosopher Santiago Castro-Gómez. We believe that approaching the subject from the perspective of decolonial thinking serves as a provocation that intends to enrich our agenda of problems relating to the fields of History Theory and the History of Historiography.

KEYWORDS

Military Dictatorship. MPB. Transmodernity.



Nos programas nacionais de pós-graduação em História, as teses e dissertações costumam abordar a Ditadura Militar pela perspectiva das perseguições e resistências de setores formados por estudantes, professores, intelectuais e artistas. De maneira semelhante, a historiografia sobre a MPB, que se tornou automaticamente sinônimo para canção de protesto, ganhou destaque como o gênero representante desse momento. Diante desse cenário desafiador, enfrentamos não apenas a necessidade, mas também o compromisso ético-político de abordar a Ditadura Militar pelo olhar daqueles que foram silenciados ou sofreram com a subordinação de suas identidades de maneira artificial e estereotipada pelos discursos hegemônicos. Neste artigo iremos discutir como o chamado *Pessoal do Ceará* nos ajuda a ampliar os sentidos administrados para a MPB.

O crescimento da indústria fonográfica durante a Ditadura Militar contribuiu significativamente para a discussão em torno dos impasses estabelecidos entre tradição e modernidade. Desse modo, desejamos demonstrar como o conceito de transmodernidade, do filósofo argentino Enrique Dussel, pode contribuir para uma melhor compreensão das assimetrias culturais frequentemente perpetuadas pela colonialidade por meio da chamada MPB. Entendemos os estudos decoloniais como um campo abrangente, cujos autores são herdeiros de diferentes tradições teóricas, mas que compartilham de perspectivas epistemológicas disruptivas sobre os impactos historicamente causados aos corpos dissidentes pela interseção entre o capitalismo e o colonialismo.

A transmodernidade desponta como um conceito para superar a visão reducionista e simplificadora da relação entre colonialidade e modernidade. Em seu artigo *Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação*, publicado em 2016, Enrique Dussel articula o conceito de transmodernidade como superação do mito da modernidade, ou seja, investe na ideia de atravessar a modernidade pelo olhar daqueles que foram (e são) marcados pela violência colonial, ao mesmo tempo em que denuncia o sujeito descorporificado da pretensa razão universal. Assim como a modernidade europeia se consagrou como o futuro de todos, também as tradições intelectuais não-europeias se tornaram antecipações inferiores da razão universal.

O ponto de partida da transmodernidade é a alteridade negada, ou seja, assumir os desafios da modernidade, mas respondendo a eles de um outro lugar, das experiências sociais e culturais múltiplas dos sujeitos colonizados. Portanto, a saída desse impasse seria uma espécie de assimilação crítica, criativa e emancipadora da modernidade pelas e a partir das histórias locais. Seria uma modernidade decolonizada por aqueles sujeitos que podem estabelecer as mediações culturais. É necessário reconhecer que as assimetrias culturais ocorreram a partir da constituição de uma cultura europeia, considerada de centro e moderna, que submeteu os países colonizados, classificados como periféricos, primitivos e atrasados, a uma relação de exploração, conflito e aniquilação.

Para Santiago Castro-Gómez (2005) o conceito de transmodernidade sinaliza essa possibilidade de um atravessamento das instituições herdadas da modernidade e não o seu abandono absoluto. Contudo, seria importante traçar essa história com critérios e tomá-los da realidade latino-americana, o que não significa cair no que ele denomina de latino-americanismo. O autor não considera uma estratégia emancipatória efetiva a afirmação essencialista das identidades particulares. Ele defende que não podemos concordar com uma simples recusa do universalismo, negando a luta de pelo menos três instituições fundamentais nascidas na modernidade, que deveriam ser, portanto, reescritas e ressignificadas no projeto transmoderno: a ciência, o estado de direito e a democracia.

Portanto, para além de um diálogo simétrico entre as culturas, que leve em consideração as suas diferenças, é necessário também combater o pacto da branquitude na América Latina que, embora seja uma minoria, sempre esteve engajada com os

interesses da modernidade europeia, exercendo a dominação e exploração dos não-brancos, tais como indígenas, negros, quilombolas e seus descendentes que habitavam as nascentes repúblicas. Esses grupos majoritários não tiveram acesso ao controle dos meios de produção e foram forçados a subordinar a produção de suas subjetividades à imitação dos modelos culturais europeus. Em outras palavras, a *colonialidade do poder* tornou historicamente impossível uma real democratização dessas nações. Por isso, a história latino-americana se caracteriza pela parcialidade e precariedade dos Estados-nação, assim como pelo conflito inerente a suas sociedades.

Achille Mbembe (2018) aponta que no Sul global encontramos territórios onde o Estado age absolutamente determinado pelo direito de matar. O filósofo camaronês chama essa condição de uma guerra sem fim, onde a cidadania existe a contrapelo do Estado, sobrevivendo à opressão produzida pelo próprio Estado. Em razão disso, a ideia de cidadania e soberania não costuma ter efeito para determinados grupos, pois o Estado que comete atrocidades é o mesmo que pressiona com todos os aparelhos repressivos, tais como a política, as forças armadas, a prisão e os próprios tribunais. Estes aparelhos têm a função de assegurar, por meio da força física ou sanções de decretos, portarias e leis, a permanência das relações de exploração em que a classe dominante perpetua o seu domínio sobre o proletariado.

Ademais, a Ditadura Militar¹ não pode ser encarada como um fenômeno isolado, mas como uma experiência infligida pelo Norte global a toda a América Latina em um momento de crise do capitalismo. O historiador inglês Perry Anderson (1995), em um artigo intitulado *Balanço do Neoliberalismo*, defende que precisamos usar o neoliberalismo como chave de leitura para a compreensão das ditaduras latino-americanas. O neoliberalismo tomou forma depois da Segunda Guerra Mundial, por economistas da Escola Austríaca e de Chicago, como reação ao Estado intervencionista e de bem-estar social. A eficácia hegemônica deste sistema se encontra nas suas técnicas de transformações herdadas ao longo do tempo, onde não apenas as empresas se submetem às lógicas de mercado, mas também o próprio Estado.

O neoliberalismo perpetua o padrão de dominação colonial, pois as empresas do Norte global ficaram mais soltas para negociar, desenvolvendo os setores de transporte e de comunicação. Somado a isso, o mundo estava enfrentando a Guerra Fria, o confronto das duas superpotências que emergiram da Segunda Guerra Mundial: de um lado o bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos e do outro o bloco socialista dirigido pela URSS. O historiador Carlos Fico (2008) analisa as articulações políticas entre os Estados Unidos e os países latino-americanos que levaram aos golpes militares, dando destaque ao que ocorreu no Brasil em 1964 em um livro chamado *O grande irmão*, que deu origem ao documentário *O dia que durou 21 anos*, dirigido por Camilo Tavares.

Carlos Fico endossa a tese de que os Estados Unidos ajudaram a financiar o golpe alegando temer que João Goulart aprofundasse a plataforma de um governo de esquerda e seguisse os passos do cubano Fidel Castro. A aliança feita entre as ditaduras latino-americanas com os Estados Unidos foi chamada de Operação Condor. A CIA, agência estadunidense de inteligência, coordenou as ações. Diversos documentos provenientes de agências governamentais estadunidenses têm sido disponibilizados para consulta pública, em alguns casos sob demanda de países como Argentina, Chile ou Brasil, com o intuito de embasar processos judiciais ou trabalhos de comissões da verdade, relacionados a violações de direitos humanos pelas ditaduras militares nesses países.

¹ Optamos pelo uso do termo *ditadura militar* em consonância com a orientação teórica do historiador Carlos Fico, que defende a predominância dos militares no regime. Ver Fico (2004).

A força e a violência são requisitos de dominação, mas na contemporaneidade não são exercidas de maneiras explícita e direta, pelo menos não de modo contínuo, mas encobertos por estruturas institucionalizadas de autoridade coletiva ou pública e legitimadas por ideologias constitutivas das relações intersubjetivas entre os vários setores de interesse e de identidade da população. Para Aníbal Quijano (2002), as consequências da globalização incidem sobre a América Latina de forma articulada: 1) a colonialidade do poder, isto é, a ideia de raça como fundamento do padrão universal de classificação social básica e de dominação social; 2) o capitalismo, como padrão universal de exploração social; 3) o Estado como forma central universal de controle da autoridade coletiva e o moderno Estado-nação como sua variante hegemônica; 4) o eurocentrismo como forma hegemônica de controle da subjetividade/intersubjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento.

O conceito de transmodernidade nos ajuda a compreender que todo processo de produção, circulação e consumo de bens culturais, incluindo a música, passa pelo reconhecimento das assimetrias culturais, frequentemente impostas pela colonialidade, e que isto impacta diretamente na construção de subjetividades. O filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres (2013) afirma que o multiculturalismo esconde o racismo mais profundo que apenas reconhece o direito à diferença quando as pessoas estão bem domesticadas pelo capitalismo e pela economia de mercado. O universalismo do regime aparece como pedra angular do capitalismo, onde identidades outras são capturadas a partir de noções essencialistas e/ou deterministas. Portanto, precisamos romper com a lógica que o Norte global difunde sobre a parcialidade deste fenômeno da comunicação que se aprofundou com o neoliberalismo.

Em decorrência do *impeachment* sofrido pela presidenta Dilma e durante o governo Bolsonaro, houve um aumento significativo de ataques aos povos indígenas, pessoas negras, quilombolas, mulheres e pessoas *queer*, situação semelhante à sofrida por esses corpos dissidentes durante a Ditadura Militar. A FUNAI, por exemplo, foi um órgão indigenista criado em 1967 sob a premissa do relacionamento desigual entre o indígena e o Estado. A instituição tratou o indígena, oficialmente, como um ser passivo e primitivo que dependia da tutela estatal não só para sobreviver, mas também para se desenvolver corretamente. Entre 1972 e 1974, indígenas Suruí e Aikewara foram usados por oficiais na perseguição aos guerrilheiros do Araguaia. Enquanto as mulheres eram estupradas e as crianças passavam fome na aldeia, os militares arrastaram os homens para lhes servirem de guia na mata e de escudo humano. Também os forçaram a carregar corpos e a presenciar violência e tortura em uma guerra que não entendiam e que durou muitos anos. (Martin, 2020).

O movimento feminista ocupou um importante papel de resistência à ditadura, conjugando as lutas pela democracia com as lutas das mulheres, sobretudo mulheres brancas, pela equidade e autonomia. No país ele surge na década de 1970, no chamado feminismo da *segunda onda*. A imprensa alternativa atuou como uma importante aliada com publicações que discutiam aspectos e tendências do movimento a partir de temas como o trabalho feminino, a participação política, a liberdade sexual, a igualdade de direitos, o aborto, as políticas públicas para mulher e a violência no lar. A comunidade LGBTQIAPN+ respondeu no fim dos anos de 1970 à forte repressão e perseguição sofrida com a criação e o fortalecimento de movimentos de resistência inspirados nas organizações de luta por direitos de homossexuais, surgidas no contexto internacional (Paranho, 2018).

O movimento negro, embora atuante, enfrentou dificuldades porque a ditadura militar estava engajada com a defesa do mito da democracia racial. Não é à toa que o censo de 1970, organizado pelos militares, suprimiu a categoria raça, o que causou um apagão de dados. Conforme o relatório final da Comissão Nacional da Verdade, 434 pessoas foram

mortas ou desaparecidas por motivos políticos entre 1964 e 1985. Porém, este mesmo documento afirma que ao menos 8,3 mil indígenas foram mortos em massacres, remoções forçadas e torturas, enquanto esquadrões da morte formados nas polícias do Rio e São Paulo promoviam execuções sob a lógica do justicamento nos subúrbios e periferias das grandes cidades (Costa, 1983).

No final dos anos 1970, jovens negros que dançavam ao som de James Brown foram vistos como uma ameaça pelos militares. O movimento *Black Rio*, que reunia milhares de pessoas em bailes *soul* nos subúrbios da cidade, foi classificado pelos órgãos de inteligência do regime como uma ameaça à segurança nacional. Os militares identificaram nos jovens que se vestiam à moda black a intenção de criar no Brasil um clima de luta racial. As suspeitas da ditadura iam além: o regime entendia que os jovens agiam sob influência dos Panteras Negras, partido político revolucionário que surgiu nos Estados Unidos, nos anos 1960. Para além dos bailes *soul*, a própria MPB apresentava as suas contradições internas. Primeiro com a Bossa Nova, quando a historiografia canônica elege o álbum *Chega de Saudade*, de João Gilberto (1958) como um marco do gênero, perpetuando os silenciamentos em torno de nomes como o de Alaíde Costa, Jonny Alf e Waltel Branco.

Alaíde Costa, mulher negra e periférica, comenta que sofreu pressão do mercado para cantar somente samba. Antes do sucesso da Bossa Nova, Alaíde havia gravado três compactos pela *Odeon*, o que configura seis canções, sendo dois boleros e dois sambas-canção. Nestes registros fica evidente que Alaíde imprimia uma forma diferente de canto, com teor mais intimista, em relação às outras cantoras do rádio. Nos anos de 1950, ela demonstrou ousadia ao cantar com o compositor Jonny Alf, o que logo despertou o interesse de João Gilberto, que a convida durante a gravação do seu primeiro LP com o selo da *Odeon* para uma reunião na casa de Bené Nunes, um dos locais onde o gênero foi elaborado comercialmente. Alaíde contribuiu com o grupo, visto que também era compositora, e estourou o primeiro sucesso da Bossa Nova, uma canção intitulada *Chora tua tristeza* (Portal Geledés, 2013).

Apesar disso, quando o gênero emplacou comercialmente, o trio da Bossa Nova, formado por João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes, a descartou, optando por não convidar Alaíde para futuras apresentações, incluindo as realizadas no exterior. Ao ler o livro *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*, de autoria de Ruy Castro, Alaíde descobriu que seus colegas da cena da Bossa Nova a apelidaram de "ameixa" quando ela não estava presente (Revista Prosa, Verso e Arte, 2023). O trio da Bossa Nova desfrutou do talento de Jonny Alf sem lhe conferir os devidos créditos. Jonny Alf, homem negro, gay, nasceu em Vila Isabel e teve educação financiada pelas famílias onde a mãe trabalhava como lavadeira. Era compositor e pianista. De seu repertório, duas composições começaram a se destacar, *Céu e mar* e *Rapaz de bem*, esta escrita por volta de 1953 e considerada, em termos melódicos e harmônicos, como música revolucionária e precursora da Bossa Nova. O trio da Bossa Nova incorporou em suas composições as harmonias não convencionais, melodias lineares e inovações temáticas referentes ao cotidiano. As reverberações da Bossa Nova forjavam novas musicalidades e novos paradigmas que disputavam os rumos da MPB, assim como a inserção de artistas cearenses no mercado fonográfico (Portal Geledés, 2008).

O PESSOAL DO CEARÁ E A TRANSMODERNIDADE

O disco *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem - Pessoal do Ceará*, foi gravado em 1972 por Ednardo, Rodger Rogério e Têti e lançado no ano de 1973, com produção de Walter Silva. A frase que deu nome ao LP foi uma homenagem dos artistas ao poema de Augusto Pontes, enquanto o nome *Pessoal do Ceará*, que aparece em destaque na parte interna do disco, foi uma estratégia de vendas do produtor Walter Silva e da gravadora. O álbum possui dez canções, sendo a maioria delas da autoria de Ednardo e Rodger Rogério, além de uma canção de Fagner e Ricardo Bezerra e outra de Humberto Teixeira. Os arranjos das canções foram feitos pelo maestro Hareton Salvanini, que vinha trabalhando com publicidade e em trilhas sonoras para cinema e televisão.

Figura 1 – Capa do LP disco *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem – Pessoal do Ceará* (1973)



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira – IMMUB.

A década de 1970 começa lucrativa, tendo em vista que 60% das famílias brasileiras consumiam eletrodomésticos como rádio, vitrola e TV. Nesse momento a produção independente conseguiu atenção do mercado e o artista tinha poder de decisão perante as gravadoras mediante o seu prestígio. Os artistas envolvidos com o lançamento do LP *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem*, deliberaram desde o repertório à confecção dos arranjos, da gravação dos fonogramas à escolha da iconografia da capa, dos aspectos sonoros aos textuais das canções: 1. Ingazeiras, 2. Terral, 3. Cavalo Ferro, 4. Curta Metragem, 5. Falando da Vida, 6. Dono Dos Teus Olhos, 7. Palmas Pra Dar Ibope, 8. Beira Mar, 9. Susto, 10. A Mala.

Qual a conexão entre o conceito da capa e as canções? *Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem* estava preocupado em transmitir a seguinte mensagem: a tradição precisa dialogar com a modernidade. E a escolha da iconografia da capa de fato consegue imprimir esse desejo? A imagem da renda de bilro não transmite um discurso homogêneo, ao invés disso, comunica uma mensagem conforme o lugar epistêmico daquele que a consome. A tradição da renda de bilro tem uma influência maior no interior cearense do que na capital. Essa tradição vem sendo descrita por folcloristas, tais como Câmara Cascudo, como uma prática presente em todo o Nordeste. O Sudeste a

consome como identidades culturais dotadas de essencialismos e não contaminadas pela modernidade.

A renda de bilro ficou na imaginação deles por meio da figura da mulher rendeira, presente na música com o mesmo nome. Esta canção se tornou internacionalmente famosa após a versão adaptada pelo paraibano Zé do Norte e cantada por Vanja Orico para o filme *O Cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto. A origem da canção passou a ser associada ao cangaço e mais especificamente a Lampião, mas não existe nenhum registro que confirme essa informação. Depois ela foi regravada por Luiz Gonzaga, que se apresentava com indumentárias que misturavam a tradição dos cangaceiros e vaqueiros. A escolha da capa da renda de bilro foi sugestão do letrista Fausto Nilo frente à recusa de uma gravura cedida por Aldemir Martins de um menino puxando um burro na caatinga e as fotografias 3x4 de Ednardo, Rodger Rogério e Têti incorporadas à cena.

Rodger Rogério argumenta que a desaprovação da gravura de Aldemir Martins ocorreu porque eles queriam fugir do estigma do retirante nordestino que migra para o Sudeste na tentativa de escapar do flagelo da seca. Eles queriam construir uma imagem de jovens brancos de classe média oriundos da cidade (e não do campo) e pareciam ter consciência de que o olhar deles para o sertão era de alguém da capital. A intenção com a capa era de associar o ponto a ponto da renda à teia de relações que atravessam tradição e modernidade e formam uma cultura híbrida. O historiador Walter Benjamin (1987) defende que não existe obra artística neutra, que todo processo de produção, circulação e consumo de bens culturais envolve um posicionamento no interior da luta de classes.

Essa associação do hibridismo cultural, onde se oculta a colonialidade por meio de um suposto universalismo propagado pelo centro de enunciação do capitalismo, carrega consigo uma lógica cruel, pois situa a tradição como sinônimo de campo, atraso e pessoas não-brancas; enquanto a modernidade se vincula à cidade, progresso e pessoas brancas. Néstor García Canclini (2006) identificou a necessidade de trabalhar com narrativas de subjetividades que ultrapassem as fronteiras locais, o que resultaria em combinações culturais de tradições que continuam se transformando por meio do contato com a modernidade, gerando o hibridismo. Enrique Dussel, por meio do conceito de transmodernidade, apresenta um argumento muito parecido com o de Canclini, mas defende que não podemos negligenciar a diferença colonial que teve início na América Latina no século XVI.

Não se pode negar o processo de aniquilamento de pessoas não-brancas, bem como das suas subjetividades por meio de práticas predatórias do mercado capitalista de bens culturais vinculados à branquitude, que se vale da cultura dos não-brancos para lucrar por meio do esvaziamento de sentido de símbolos de pertencimento e resistência. Esse discurso de uma urbanidade cearense que procura dialogar hierarquicamente com as tradições do campo era reforçado pelo produtor Walter Silva, que declarava na imprensa sobre a afinidade do consumidor do Sudeste com as canções do *Pessoal do Ceará* porque não recorriam às referências do Nordeste às quais eles estavam habituados.

A branquitude é antropofágica e sua relação com o outro só se dá na negação, ocultação e/ou destruição da alteridade. A branquitude do Sudeste reconhece o valor da obra do *Pessoal do Ceará* porque eles são pessoas brancas, letradas, urbanas e de classe média, cujas referências são semelhantes às que circulavam no centro. No entanto, embora a branquitude cearense tenha privilégios em relação aos não-brancos, estes privilégios também são limitados. Belchior² parecia ter consciência disso quando escreveu a música *Conheço o meu lugar*, canção do álbum *Era Uma Vez Um Homem e Seu Tempo*, lançado em 1979 pela gravadora Warner.

² Antônio Carlos Belchior, mais conhecido como Belchior, nasceu em Sobral, interior do Ceará, em 1946.

Conheço o meu lugar

O que é que pode fazer o homem comum
Neste presente instante senão sangrar?
Tentar inaugurar
A vida comovida
Inteiramente livre e triunfante?

O que é que eu posso fazer
Com a minha juventude
Quando a máxima saúde hoje
É pretender usar a voz?

O que é que eu posso fazer
Um simples cantador das coisas do porão?
Deus fez os cães da rua pra morder vocês
Que sob a luz da lua
Os tratam como gente - é claro! - aos pontapés

Era uma vez um homem e o seu tempo
Botas de sangue nas roupas de Lorca
Olho de frente a cara do presente e sei
Que vou ouvir a mesma história porca
Não há motivo para festa: Ora esta!
Eu não sei rir à toa!
Fique você com a mente positiva
Que eu quero é a voz ativa (ela é que é uma boa!)
Pois sou uma pessoa
Esta é minha canoa: Eu nela embarco
Eu sou pessoa!
A palavra pessoa hoje não soa bem
Pouco me importa!

Não! Você não me impediu de ser feliz!
Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!
Ninguém é gente!
Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!
Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!
Não sou da nação dos condenados!
Não sou do sertão dos ofendidos!
Você sabe bem: Conheço o meu lugar! (Belchior,1987).

As eleições de 2022 reacenderam questões latentes que atingiram o cotidiano dos habitantes da região Nordeste com força na Ditadura Militar. Discursos racistas e classistas estouraram nas redes sociais após a vitória do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. A antropóloga argentina Rita Segato fala que a colonialidade se relaciona a um regime de temporalidade no qual o passado colonial se mantém como latência sempre prestes a irromper no presente, ou melhor, pode ser acionado como uma espécie de *retorno do recalçado* ou de tudo aquilo que queremos silenciar e esquecer porque julgamos ter superado com a saída da condição de colonizados para a de cidadãos dos estados-nação emancipados, mas que se manifesta inadvertidamente com força e violência redobradas (Segato, 2006).



Segundo o economista Celso Furtado (2022), o Nordeste foi a região mais prejudicada economicamente pelo golpe de 1964. Um dos fatores que levou ao aumento da desigualdade foi o esfacelamento da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE, enquanto instância responsável por intermediar as atividades produtivas desta região. A instituição, que apresentava fragilidades antes da Ditadura Militar, passou por dificuldades ainda maiores com a instauração do golpe, perdendo autonomia e recursos. Contudo, os responsáveis pelo regime não atribuíam a precariedade da região à concentração de renda do centro.

As Ligas Camponesas, importantes representantes dos interesses dos trabalhadores rurais, atuaram desde 1955 frente aos descasos do governo de Juscelino Kubitschek. Suas ideias reformistas, contudo, foram fortemente combatidas pelo regime, pois eram associadas ao temor socialista que os países opositores tinham na época. A Ditadura Militar promoveu intensa caça aos partidários ou simpatizantes dos movimentos identificados como de esquerda. Vários membros de Ligas Camponesas foram presos ou assassinados, juntamente com lideranças do PCB (Montenegro, 2008).

No ano de 2019, primeiro ano do governo Bolsonaro, os governadores nordestinos fundaram um consórcio enquanto instrumento articulador de pactos de governança regional, bem como de integração dos nove estados da região nos âmbitos político, jurídico e econômico. Muito embora o *Consórcio Nordeste* não tenha sido articulado com o objetivo de antagonizar com o governo federal, a relação de Bolsonaro com os governadores sempre foi repleta de tensões. Tais tensões se tornaram ainda mais explícitas quando o presidente, em conversa informal com o então Ministro da Casa Civil Onix Lorenzoni, tem seu áudio captado pelos microfones da *TV Brasil*, que o flagraram fazendo uso de termos pejorativos para se referir aos nordestinos: *Daqueles governadores de “paraíba”, o pior é o do Maranhão; tem que ter nada com ele* (G1, 2019).

Em uma *live*, Jair Bolsonaro confundiu a origem de Padre Cícero e, ao tentar confirmar a informação com assessores, se irritou e os chamou de *pau de arara*. Jair Bolsonaro ainda atribuiu a sua derrota na região aos índices de analfabetismo dos eleitores. Além dos insultos, a *Folha de São Paulo* (2022) denunciou um esquema de poços abertos pelo governo no Nordeste que foram abandonados sem a conclusão das obras que levariam água aos moradores da região. Conforme o jornal, documentos mostram que o governo gastou 1,2 bilhões, sendo que as licitações foram fechadas em minutos e ocorreram reservas de recursos para novas obras sem a conclusão das antigas.

Nesse sentido, precisamos identificar esses marcadores que incidem na construção de estereótipos e, conseqüentemente, ajudam na perpetuação das desigualdades sociais. Santiago Castro-Gómez (2005) defende que eurocentrismo não pode ser sinônimo de universalismo. Contudo, para o filósofo, não podemos iniciar uma busca de uma ancestralidade intocada e não contaminada pela modernidade. Ao mesmo tempo em que Belchior reivindica a sua identidade na MPB, ele parte de um outro lugar. O historiador paraibano Durval Muniz publicou no ano de 2021 um artigo para o *Diário do Nordeste* cujo título se chama: *Belchior avisou: O Nordeste é uma ficção*. Durval Muniz explica que, quando publicou em 1999 a obra *A Invenção do Nordeste*, ainda não conhecia a canção *Conheço o meu lugar*, de Belchior. Em um trecho da canção Belchior anuncia que: *Nordeste é uma ficção, Nordeste nunca houve*.

Belchior com esta afirmação contesta o lugar estereotipado, o lugar do baiano ou *paraíba* que sua origem o reservava no Sudeste. Ao afirmar que não pertencia *ao lugar dos esquecidos, à nação dos condenados, ao sertão dos ofendidos*, Belchior rejeita esse lugar de subalternidade que lhe foi imposto por ser nordestino. A construção de estereótipos deve ser compreendida na chave do eurocentrismo, tendo em vista que todos que não se enquadram no padrão de corpos e de referências da cultura hegemônica geopoliticamente

situada no Norte global são vistos como atrasados e inferiores. Contudo, esses grupos diariamente subvertem essa lógica e a usam como uma arma de resistência. É o que Franz Fanon (2008) defende em *Pele Negra, Máscaras Brancas* e é este o discurso que Belchior assume em *Conheço o meu lugar*. Gayatri Spivak (2018), autora indiana, encontra no essencialismo estratégico uma saída para os dilemas deixados pelo eurocentrismo.

Belchior não assumia uma posição passiva diante do mercado fonográfico, que costumava tratar a cultura da região Nordeste como homogênea, principalmente com o recrudescimento da Ditadura Militar e o exílio dos tropicalistas baianos. Essa conjuntura abriu oportunidades para o *Pessoal do Ceará*, que, mesmo não sendo um grupo coeso, desfrutou comercialmente dessa jogada de marketing. O cantor e compositor Raimundo Fagner soube usufruir dos benefícios gerados pelo selo *Pessoal do Ceará* para alavancar sua carreira como um artista independente. Recorremos à discussão do videoclipe *Revelação* (1979), do álbum *Eu canto – Quem Viver Chorar* (1978), canção que, em consequência dos seus altos índices de execução nos programas de rádio, foi incluída em trilha sonora de telenovela e ganhou uma versão em videoclipe do programa *Fantástico*, da rede *Globo*.

Usados pioneiramente com os Beatles, ainda hoje os videoclipes são peças publicitárias importantes para a divulgação do trabalho de artistas do ramo da música. Com a expansão da internet, a televisão perdeu o monopólio da produção e difusão dos videoclipes, mas as camadas periféricas ainda encontram restrições para o seu consumo. Em 1975 o programa *Fantástico* lançou o primeiro videoclipe brasileiro, uma canção de Ney Matogrosso, chamada *América do Sul*. Como resultado do milagre econômico, o poder de consumo dos brasileiros aumentou e, conseqüentemente, a produção de videoclipes na Ditadura Militar. A rede *Globo* foi a única empresa brasileira responsável pela produção e difusão de videoclipes até os anos de 1980, período em que as produtoras independentes surgiram, dentre as quais a MTV.

Essencialmente, os videoclipes dialogam imagetivamente com as canções e são bens culturais importantes por influenciarem nos padrões comportamentais das sociedades. As interações com essas tecnologias não são construídas passivamente, atingindo o consumidor conforme o seu lugar social. Os videoclipes podem elaborar narrativas (lineares ou não) por meio de associações entre imagem e som. A relação da rede *Globo* com os videoclipes foi impulsionada pelo sucesso das trilhas sonoras de telenovelas. Nesse sentido, a produção de videoclipes envolvia negociações entre setores diversos, predominando as decisões do lado mais poderoso conforme as leis de mercado, ou seja, da rede televisiva.

Em consequência do lançamento dos videoclipes, os artistas tiveram que investir mais na construção de sua imagem, o que atualmente eles desenvolvem em redes sociais, tais como, por exemplo, o *Instagram*. Homens brancos, heterossexuais e cisgêneros tinham uma grande audiência, seguidos de mulheres brancas, heterossexuais e cisgêneros. Raimundo Fagner conseguiu espaço devido ao seu sucesso nos programas de rádio, o que lhe proporcionou posição de prestígio na gravadora CBS e posterior inclusão de sua canção na trilha sonora da telenovela *Cara a Cara*. Seu poder de decisão na CBS, onde passou a ser produtor artístico, contribuiu para que sua obra tomasse o rumo que ele desejava. Do intervalo de lançamento do LP *Orós* (1977) para o *Quem Viver Chorar* (1978), a obra de Raimundo Fagner ganhou maior popularidade, sobretudo nas camadas médias e periféricas.

Tal circunstância gerou um debate sobre a decadência dos padrões artísticos de sua obra mediante a conquista de uma audiência mais ampla. Raimundo Fagner comenta que, antes do lançamento desse álbum, não tinha muita preocupação com as vendas, situação que mudou após um encontro com Roberto Carlos em Los Angeles, em que ele o

aconselhou a *parar de se concentrar em fazer música pra cultura e fazer música pro povo*. Raimundo Fagner acredita que *Revelação* foi a entrada para esse novo segmento. Esse tipo de discussão sobre a distinção entre cultura popular e cultura de massa ganhou fôlego com a Escola de Frankfurt.

Theodor Adorno (2020) estabeleceu o conceito de *indústria cultural* como um mecanismo responsável pela formação de consciência coletiva nas sociedades massificadas, onde os seus produtos artísticos eram apenas simulacros. Isso porque esses produtos seriam exclusivamente dependentes do mercado e não mais representariam uma classe. Enrique Dussel e Santiago Castro-Gómez não negam que as bases da sociedade capitalista estejam na disseminação de uma cultura que favorecia o sistema. Entretanto, essa cultura hegemônica que sustenta o capitalismo não se propaga sozinha, sendo a sua reprodução assegurada pelos interesses do sujeito branco, masculino, heterossexual, cisgênero, burguês e oriundo do Norte global, sujeito este que oculta o seu corpo para negar os seus privilégios.

Dessa maneira, o mercado de bens culturais se baseia nessa opressão aos corpos dissidentes por meio de uma epistemologia dominante. No entendimento de Enrique Dussel e de Santiago Castro-Gómez, os corpos dos sujeitos-outros são corpos que questionam e estão aptos a reconfigurar essa epistemologia que gera para a branquitude, dentre outras coisas, lucros financeiros. A alteridade negada, sempre latente, indica a existência insuspeita de culturas que renascem lentamente como chamas de carvão então enterradas no mar de cinzas centenárias do colonialismo. Essas camadas médias e periféricas, constituídas majoritariamente de pessoas não-brancas, eram destituídas de autoridade epistêmica, como demonstra Raimundo Fagner em entrevistas sobre a recepção de seu LP *Quem Viver Chorar*.

Em contrapartida a essa percepção preconceituosa de setores da imprensa que atendiam aos interesses da branquitude, de que a ampla audiência, chamada genericamente de populares, era sinônimo de consumidores passivos, Raimundo Fagner respondeu que o público não podia ter a sua autonomia subestimada. Assim como Belchior, Fagner nasceu no interior do Ceará, na cidade de Orós, município localizado na microrregião de Iguatu. Eles pareciam compreender a condição de objeto a que o centro tende a submetê-los, visto que sofriam um duplo corte geográfico: além de nordestinos, não nasceram na capital cearense, Fortaleza. Os sujeitos da periferia do capitalismo são vistos como obstáculos quando se mostram atuantes e não servem aos interesses de quem deseja apenas celebrar um passado morto, o que o historiador Michel de Certeau (1995) chama de *a beleza do morto*.

No videoclipe *Revelação*, canção composta pelos irmãos piauienses Clodo e Clésio, Raimundo Fagner aparece com o mesmo figurino da capa do LP *Quem Viver Chorar*. O solo de guitarra de Robertinho de Recife se alinha à voz peculiar de Raimundo Fagner, que incorpora uma dicção característica, que ressalta o sotaque cearense com vogais abertas e um abundante emprego de melismas,³ frutos de sua ascendência libanesa pelo lado paterno. Outra marca de sua carreira foi o contato estreito com a literatura, sobretudo com poemas. A letra desta canção surgiu de um poema curto chamado *Memória*, de Carlos Drummond de Andrade. A MPB finalmente deixava de atender um segmento muito específico de pessoas brancas e inseridas na universidade, o que incomodou.

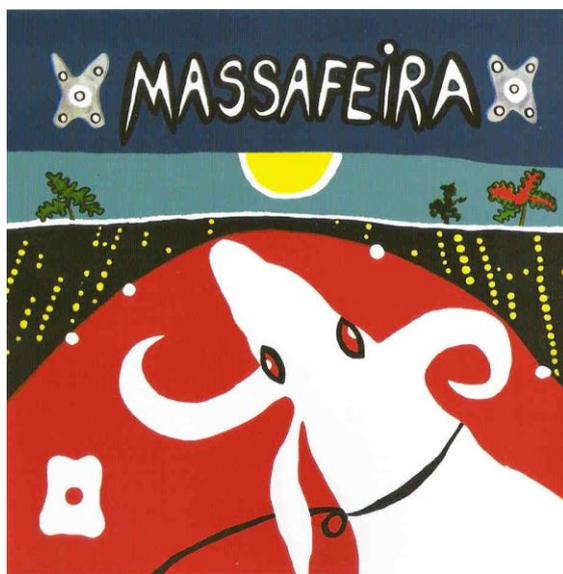
Por fim, discutiremos o *Massafeira Livre*, que foi um festival que ocorreu no Teatro José de Alencar entre março de 1979 e outubro de 1980, e tinha como principal objetivo reunir artistas de diversas áreas (música, literatura, artes plásticas, cinema, fotografia),

³ Melisma em música é a técnica de transformar a nota (sensação de frequência) de uma sílaba de um texto enquanto ela está sendo cantada. A música cantada neste estilo é dita melismática, ao contrário de silábica, em que cada sílaba de texto corresponde à única nota.

novos e veteranos, da capital e do interior, para criar novas utopias em um momento delicado da Ditadura Militar. Ednardo, que se apresentava no Teatro José de Alencar no ano de 1978 em uma turnê de divulgação do LP *Cauim*, observou que muitos artistas desejavam um espaço para divulgação de seus trabalhos. Foi então que Ednardo se reuniu com Augusto Pontes, Fagner e Fausto Nilo para refletir sobre o projeto. O evento se tornou maior do que eles imaginavam e por isso foram necessários quatro dias para dar conta da apresentação de todos os artistas.

Essa apoteose de ideias vem sendo comparada à *Semana de Arte Moderna de 1922*, visto que com o passar dos anos o festival *Massafeira Livre* tomou contornos de movimento. (Diário do Nordeste, 2022). A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um movimento de vanguarda paulista de um pequeno grupo de intelectuais brancos, sendo muitos deles ligados à aristocracia cafeicultora. Eles lideraram um projeto que englobava diversos setores artísticos para refletir o que seria a identidade nacional. Esta identidade estaria assentada num conceito antropofágico, ou seja, a cultura brasileira vai se constituindo por meio de uma síntese da relação entre a cultura de dentro e a de fora. Contudo, essa antropofagia não se deu de forma simétrica. Há uma hierarquia imposta em relação à cultura do Norte global em relação à do Sul global. A narrativa vencedora sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 reforça a centralidade de São Paulo na história do Brasil do ponto de vista da cultura e da intelectualidade. O LP duplo *Massafeira*, registro físico do movimento lançado em 1980, contou com a participação de Ednardo, Fagner, Belchior, Patativa do Assaré, Amelinha, Fausto Nilo, Abidoral Jamacaru, Cego Oliveira, Pachelly Jamacaru e muitos outros artistas.

Figura 3 – Capa do LP *Massafeira* (1980)



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira – IMMUB.

O LP duplo tem na capa o desenho de chifres de um carneiro que se entrelaçam e formam um oito deitado, apontando para o caráter visionário do chifre-infinito que o lançava no futuro. O carneiro era carregado de forte simbologia para Ednardo, visto que a canção com o mesmo título que ele escreveu com Augusto Pontes, lançada em 1974, narrava a sua ambição de seguir para o Sudeste e divulgar a sua arte nacionalmente: “*Amanhã se der carneiro, carneiro/ Vou embora daqui pro Rio de Janeiro/ As coisas vêm de lá, eu mesmo vou buscar/ E voltar em video-tape e revistas super coloridas/ Pra menina meio*

distraída/ Repetir a minha voz/ E Deus salve todos nós?” A leitura de país proposta pelo Massafeira passava pela constituição de uma identidade mais inclusiva e menos arbitrária que incorporava produções originais do Clube de Esquina, da Tropicália e de artistas do Cariri, que se apresentavam pela primeira vez na capital.

A síntese desse desejo de afirmação ecoava nas palavras de Patativa do Assaré na poesia *Senhor Doutor*, gravada no LP, onde ele declamou: *Eu sou filho do Brasil e meu nome é Ceará*. O Massafeira gerou oportunidades promissoras para Patativa do Assaré, que gravou, ao longo de sua vida, vários outros discos. Antes do Massafeira Livre, o Ceará era conhecido apenas como um receptor de movimentos vindos do Sudeste. As relações eram majoritariamente unilaterais nas produções culturais. Os quatro dias no Teatro José de Alencar renderam aos artistas um convite para gravar o álbum pela CBS. O período de dois meses e meio no qual eles moraram no Rio, no Hotel Santa Teresa, para gravar o LP duplo, foi uma espécie de extensão do festival.

Aos cearenses se juntaram cariocas, paulistas, mineiros e gaúchos, que se reuniram em torno da piscina do hotel e formaram outras parcerias. Entretanto, Ednardo considera que a gravadora CBS não soube lidar com o projeto, visto que o modelo era diferente daquilo com que eles estavam acostumados a lidar. Para Enrique Dussel, o desafio da transmodernidade passa pelo enfrentamento articulado interseccionalmente das assimetrias impostas pelas culturas dominantes e pela tomada de consciência da impossibilidade de autonomia epistêmica mediante a condição de dependência a que o capitalismo nos submete. Essas assimetrias não serão eliminadas por completo, mas precisam ser identificadas para diminuir os ganhos simbólicos e, conseqüentemente, materiais que elas geram aos dominantes.

Ademais, nesse momento o estilo estadunidense estaria se difundindo no mundo baseado no consumo associado às tecnologias de informação. O mundo visto como um conjunto de atividades interconectadas que não são barradas pelas fronteiras locais, o que resultava em combinações culturais, gerando o hibridismo. O impacto negativo do fenômeno da globalização ficaria concentrado nos aspectos políticos, com o aumento das desigualdades sociais e econômicas. Entretanto, Enrique Dussel e Santiago Castro-Gómez demonstram em suas pesquisas que essas assimetrias atravessam os aspectos culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos demonstrar que a postura geopoliticamente situada e pretensamente neutra, que se concentra nas perseguições e resistências de setores formados por estudantes, professores, intelectuais e artistas, principalmente de São Paulo e Rio de Janeiro, adotada pela historiografia canônica sobre a Ditadura Militar, se refletiu na MPB. O resultado disto foi o negligenciamento dos impactos do regime no cotidiano de pessoas negras e *queer* residentes nas periferias das grandes cidades, dos habitantes rurais das regiões mais empobrecidas, como no caso do Nordeste, das comunidades indígenas e quilombolas. As conseqüências dessas omissões ainda são sentidas no presente, sobretudo no governo do ex-presidente Bolsonaro, com o aumento de casos de assassinato de pessoas trans, de indígenas, de lideranças quilombolas, como o caso de Mãe Bernardete, dentre outras.

Interpelando esse ocultamento das marcas de corporeidade implicadas na operação historiográfica, refletimos sobre os protocolos epistêmicos de que dispomos de modo a não reiterar silenciamentos e apagamentos gerados pela colonialidade. Demonstramos que a decolonialidade não se restringe a um compromisso ético-político, mas também se apresenta como um importante instrumento teórico-metodológico de investigação e análise.

Discutimos como o conceito de transmodernidade, de Enrique Dussel e Santiago Castro-Gómez, pode contribuir para a tomada de consciência sobre as assimetrias culturais. E, por fim, ressaltamos que o crescimento da indústria fonográfica durante a Ditadura Militar contribuiu significativamente para a discussão em torno dos impasses estabelecidos entre tradição e modernidade, reconhecendo que o chamado *Pessoal do Ceará* tencionou e subverteu uma tradição essencialista atribuída a determinadas regiões e uma modernidade universalista oriunda do centro do país.

Para bell hooks (2013), a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade. A margem se configura como um espaço de abertura radical e de criatividade, onde novos discursos críticos se dão. É aqui que opressões são questionadas, desafiadas e desconstruídas. Contudo, bell hooks adverte que essa margem não pode ser romantizada. Não podemos idealizar posições periféricas, pois assim minamos a violência do centro. A margem precisa ser reconhecida como esse espaço que incorpora mais de um local, o de repressão e o de resistência. Ambos os locais estão sempre presentes porque, onde há opressão, há também resistência. Não basta criticar apenas o lugar de silêncio e marginalidade. É necessário criar novas formas de representação fora da ordem colonial, ou seja, fora dos regimes brancos dominantes.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

ANDERSON, Perry. *Balanço do neoliberalismo*. In.: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (org.) Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ARAGÃO, Daniela. Entrevista com a cantora e compositora Alaíde Costa, *Revista Prosa, Verso e Arte*. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 2023. Disponível em: https://www.revistaprosaversoarte.com/entrevista-com-a-cantora-e-compositora-alaide-costa-por-daniela-aragao/#goog_rewarded Acesso em: 10 de julho de 2024.

BELCHIOR. *Conheço o meu lugar*. Rio de Janeiro: Warner Music Group, 1979. LP Era uma Vez um Homem e Seu Tempo.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In.: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”*. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 87-95.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. São Paulo: Papius, 1995.

COSTA, Jurandir Freire. *Da cor ao corpo: a violência do racismo*. In.: SOUSA, Neusa S. Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 1-16.



DIÓGENES, Luã. Massafeira Livre e os ecos da Semana de Arte Moderna de 1922. Fortaleza: *Diário do Nordeste*. 13 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colunistas/lu-a-diogenes/massafeira-livre-e-os-ecos-da-semana-de-arte-moderna-de-1922-1.3191250> Acesso em 02 de fevereiro de 2024.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, 2016.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FICO, Carlos. *O grande irmão: da operação brother Sam aos anos de chumbo*. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Obras da Codevasf sob Bolsonaro viram elefantes brancos*. 28 de abril de 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/04/obras-da-codevasf-sob-bolsonaro-viram-elefantes-brancos-no-maranhao.shtml> Acesso em: 9 fev. 2024.

G1. *'Daqueles governadores de 'paraíba', o pior é o do Maranhão', diz Bolsonaro*. 19 de setembro de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/daqueles-governadores-de-paraiba-o-pior-e-o-do-maranhao-diz-bolsonaro.ghtml> Acesso em: 9 fev. 2024.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade*. In.: Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses (org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2013. p. 327-367.

MARTIN, Andrey M. Os suruí/aikewara e a guerrilha do Araguaia: memórias de uma história em movimento. *Trilhas da História*, Campo Grande, v. 10, n. 18, jan.-jul., ano 2020.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MONTENEGRO, Antônio T. *Ligas camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia (org.). *História do Brasil Republicano*. Vol. 3. Da democracia de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MUNIZ, Durval. Belchior avisou: *O Nordeste é uma ficção*. Fortaleza: *Diário do Nordeste*. 30 de março de 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colunistas/durval-muniz-de-albuquerque-ir/belchior-avisou-nordeste-e-uma-ficcao-1.3066516> Acesso em 09 de janeiro de 2024.

PORTAL GELEDÉS. *Alaíde Costa derrotou o preconceito para se impor na MPB*. 12 de outubro de 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/alaide-costa-derrotou-o-preconceito-para-se-impor-na-mpb/> Acesso em: 9 fev. 2024.

PORTAL GELEDÉS. *Johnny Alf. 14 de dezembro de 2008*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/johnny-alf/> Acesso em: 9 fev. 2024.

PARANHOS, Adalberto. Música popular, políticas do corpo, mulher e sexualidade em tempos de ditadura no Brasil. *Testimonio: Revista de la Asociación de História Oral de la República Argentina*, v. 7, 2018, p. 39-49.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia. *Revista Novos Rumos*, Marília, Ano 17, n. 37, 2002.

ROSA, Lilian da. Celso Furtado, o golpe de 1964 e a Ditadura Militar. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 81, p. 63-83, abr. 2022.

SEGATO, Rita. *O Édipo brasileiro: a dupla negação de gênero e raça*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

NOTAS DE AUTOR

AUTORIA

Ana Luiza Rios Martins: Doutora em História- UFPE (2019), com bolsa CNPq. Leciona no curso de Graduação em História da UAB-UECE e nos cursos de Pós-Graduação *Lato Sensu* em História do Brasil, da UVA-IDJ e Educação Patrimonial, do IPN-FGE/SP.

Emílio Albuquerque Fernandes: Mestre em Ensino de História - ProfHistória-UFC. Professor de História da rede pública do Estado do Ceará - SEDUC-CE.

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Rua França, 1201 A. Cep: 60710-710, Fortaleza - CE.

ORIGEM DO ARTIGO

Não se aplica.

AGRADECIMENTOS

Não se aplica.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: A. L. R. Martins. E. A. Fernandes.

Coleta de dados: E. A. Fernandes. A. L. R. Martins.

Análise de dados: A. L. R. Martins, E. A. Fernandes.

Discussão dos resultados: A. L. Martins.

Revisão e aprovação: A. L. Martins. E. A. Fernandes.

FINANCIAMENTO

Não se aplica.

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Nenhum conflito de interesse foi relatado.



DISPONIBILIDADE DE DADOS E MATERIAIS

Não se aplica.

PREPRINT

O artigo não é um preprint.

LICENÇA DE USO

© Ana Luiza Rios Martins e Emílio Albuquerque Fernandes. Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. Portal de Periódicos UFSC. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITOR

Jo Klanovicz

HISTÓRICO

Recebido em: 14 de julho de 2024

Aprovado em: 9 de julho de 2024

Como citar: MARTINS, Ana L. R.; FERNANDES, Emílio A. Ditadura militar e giro ético-político: os corpos silenciados pelo discurso hegemônico na MPB. *Esboços*, Florianópolis, v. 31, n. 57, p. 3112-329, 2024.

