



Promessas de vida em tempos de ameaça: mulheres, música e resistência durante a ditadura militar no Brasil

Promises of life in times of threat: women, music and resistance during the military dictatorship in Brazil

Ingrid Faria Gianordoli-Nascimento
Sara Angélica Teixeira da Cruz Silva
Jaíza Pollyanna Dias da Cruz
Flaviane da Costa Oliveira
Flávia Gotelip Corrêa Veloso
Laís Di Bella Castro Rabelo
Universidade Federal de Minas Gerais
Brasil

Resumo

Esta investigação apresenta a temática da ditadura militar brasileira (1964-1985), focalizando as experiências de prisão e tortura de ex-presas políticas durante o regime, integrando um conjunto mais amplo de pesquisas que exploram o tema neste período histórico específico. A pesquisa proposta parte do relato de cinco entrevistadas, privilegiando trechos que elucidam o papel da música na trajetória de resistência das militantes. Por meio de análise de conteúdo das informações, revelaram-se as seguintes categorias: a música como arte e militância; estratégia de integridade física, psicológica e moral; coesão grupal e expressão de afeto. A discussão temática é perpassada por elementos conceituais do campo de análise da memória psicossocial e da teoria de identidade social. Os resultados apontaram a importância que as atividades culturais tiveram como veículo de crítica e resistência ao autoritarismo, tornando-se importante modo de enfrentamento da experiência de prisão e tortura.

Palavras-chave: mulheres; ditadura; resistência; música

Abstract

This investigation presents the theme of the Brazilian military dictatorship (1964-1985), focusing on the experiences of prison and torture undergone by ex-female political prisoners during the time of such regime, and also encompassing a wider body of research that explores the theme at this particular historical period. From the accounts given by five interviewees, there has been made a clipping that privileged fragments that portray the role of music in this activist women's journey of resistance. By analyzing the content of the pieces of information, the following categories have stood out: music as a form of art and militancy; as a strategy to preserve physical, psychological and group integrity; as an expression of affection and group cohesiveness. The thematic discussion is colored by conceptual elements from the field that analyzes psychosocial memory and the social identity theory. The results have pointed to the importance of cultural activities as an approach to critical opposition and resistance to authoritarianism, and to the fact that they became an important way of facing the experiences of prison and torture.

Keywords: women; dictatorship; resistance; music



1. Introdução

Tudo em volta é só beleza
Sol de abril e a mata em flor
Mas Assum Preto cego dos óios
Num vendo a luz, ai, canta de dor
(Assum Preto, Humberto Teixeira & Luiz Gonzaga, 1950)

A ditadura militar no Brasil (1964-1985) foi precedida por lutas em prol de melhorias sociais, que incluíam reformas estruturais, no âmbito da educação, saúde e economia, condensadas nas chamadas “Reformas de Base”, metas centrais do governo de João Goulart (1961-1964) (Arquidiocese de São Paulo, 1985). Tais metas favoreceram ações sociais e conspirações políticas e militares, culminando no golpe militar em 1º de abril de 1964.

Nos quatro primeiros anos da ditadura as medidas repressivas do regime autoritário nem sempre possibilitavam uma distinção clara das fronteiras entre o que era proibido ou permitido para a população. Com o fortalecimento das organizações e movimentos populares em oposição ao regime, o governo militar instaurou uma atmosfera de medo, silêncio e repressão que culminou na promulgação do Ato Institucional nº 5 - o AI-5, 13 de dezembro de 1968. Conhecido como o *golpe dentro do golpe*, marcou o enrijecimento do Regime Militar que ficou conhecido como *os anos de chumbo* (Almeida & Weis, 2002; Gianordoli-Nascimento, Trindade & Santos, 2012; Ventura, 1988). Passou a vigorar no país uma política de perseguição aos que contestavam ou representavam algum tipo de *ameaça* ao governo intensificando os atos violentos: prisões arbitrárias, práticas de tortura, mortes, desaparecimento, banimento e exílio (Arquidiocese de São Paulo, 1985; Coimbra, 2001).

A repressão levou as ações contrárias ao regime a adentrar a esfera privada dos opositores. Almeida e Weis (2002) esclarecem que diferentemente das democracias, em regimes de exceção as esferas públicas e privadas se entrelaçam, pois permitem cada vez menos mobilizações na esfera pública fazendo com que “a resistência ao regime inevitavelmente (...) [arraste] a política para dentro da órbita privada”. Neste sentido os autores apontam que “é consenso considerar *privado*, em sentido amplo, o âmbito da chamada sociedade civil: as atitudes, atividades, relações, e formas de organização não voltadas para o sistema político, ou, mais especificamente, não orientadas para influenciar, conquistar ou exercer o governo” (Almeida & Weis, 2002, p.327, grifo do autor).

Com o AI-5 “oficializou-se o terrorismo de Estado (...). O Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais foram colocados temporariamente em recesso e o governo passou a ter plenos poderes para suspender direitos políticos dos cidadãos” (Ridenti, 1999, p. 59) como a suspensão do direito a *habeas corpus* (Brasil, 2007). Em dezembro de 1968, há uma nova onda de cassação de mandatos políticos e ampliação da censura às manifestações culturais e à imprensa (Almeida & Weis, 2002). Com a ascensão dos militares



linha dura o Estado passou a utilizar a violência de forma arbitrária e permanente em suas ações. Esse tipo de política, caracterizada como Ideologia ou Doutrina da Segurança Nacional, tem bases herdadas do nazismo e das grandes potências do pós-guerra (Boff, 1987; Borges, 2003; Chauí, 1987). Segundo Boff (1987),

O que houve foi a ruptura com um acordo mínimo que sustenta o Estado de Direito. Este pressupõe um consenso acerca de certa ordem social (...) e uma adesão a referências básicas de direitos e de deveres do Estado e do cidadão. Um Estado de Direito não se sustenta sem o consenso mínimo (...). Em lugar do antigo consenso e do novo a surgir entrou a violência como forma de relação do Estado para com o resto da sociedade. E com a violência, a tortura como expressão da força de submetimento de todos os que resistem, divergem, se opõem ao Estado ditatorial (p. 11).

Ainda que a tortura tenha sido utilizada no período inicial do regime, foi somente após o AI-5 que tal prática foi institucionalizada pelo Estado e usada de modo sistemático contra os opositores ao ser atrelada à política de segurança nacional adotada pelo Estado. Mediante esse cenário de acirramento da repressão, as ideias que inspiravam o movimento de reconstrução sociopolítico do país tiveram que encontrar novas formas de existência (Carmo, 2001; Ferreira, 1996; Martins Filho, 1987). Assim, além da militância vinculada a organizações políticas, outros setores da sociedade fizeram oposição ao regime militar ao reagir às tentativas de silenciamento impostas pelo Estado, visando restabelecer a possibilidade de expressão política.

Os problemas sociais e políticos denunciados pela esquerda, juntamente com a crítica feita aos valores sociomoraes da classe média abastada, que cultivava preconceitos e ideias estreitas, o chamado comportamento pequeno-burguês, passaram também a ser tematizados no campo da cultura que buscava transformações de valores e costumes ao questionar e romper com os valores sociomoraes tradicionais (Almeida & Weis, 2002; Gianordoli-Nascimento, Trindade & Santos, 2012). Nesse contexto, o cenário cultural foi atingido por um intenso movimento de renovação que alcançou os meios de difusão cultural, da música popular ao cinema novo, passando também pelo teatro e pela literatura (Almeida & Weis, 2002; Ferreira, 1996; Gianordoli-Nascimento, Trindade & Santos, 2012; Ventura, 1988; Albin, 2002).

Valorizando esses aspectos, este trabalho enfoca a trajetória de mulheres que participaram da militância política rompendo com os códigos e valores sociais da época. Neste sentido, a investigação destacou a música como instrumento de resistência, protesto, sobrevivência e espaço de elaboração de sentidos (Berger & Luckmann, 2004), para mulheres militantes em situação de prisão e tortura, durante o regime militar no Brasil.

Além da discussão temática sobre o cenário histórico-social da ditadura militar, alguns elementos conceituais do campo de análise da memória psicossocial (Sá, 2007; 2009) e da



teoria de identidade social (Tajfel, 1983), serão acionados a fim de contribuir para o enriquecimento das análises realizadas.

1.1 A resistência ao golpe militar pós-1964: o movimento musical na cultura de protesto

A produção cultural brasileira no período ditatorial promoveu a aproximação de diversos grupos que questionavam o regime e fez ecoar as vozes contrárias ao sistema, silenciadas mediante o acirramento dos mecanismos de repressão. Exemplo disso foi a relação entre o meio artístico e o movimento estudantil, que fortaleceu as manifestações deste último para além das causas educacionais alcançando a contestação e denúncia das mazelas da sociedade brasileira (Gianordoli-Nascimento, Trindade & Santos, 2012).

A partir de meados da década de 1960, a produção artística nacional, em especial o teatro e a música, passou a apresentar questões políticas e sociais que denunciavam a realidade brasileira, tornando-se um dos mecanismos de maior resistência ao regime militar (Abreu, 1997; Aguiar, 1994; Ferreira, 1996; Michalski, 1994; Simões, 1999; Ventura, 1988). É nesse período histórico que se formou “um novo perfil de resistência que se convencionou chamar de cultura de protesto” (Caldas, 2005, p. 123).

As manifestações culturais de protesto tiveram seu auge entre 1964 e 1968, período em que, embora houvesse a censura institucionalizada por meio de cortes e proibições, a repressão se manifestava por atos isolados. Com o recrudescimento da repressão, após o AI-5, a perseguição à classe artística se tornou intensa obrigando alguns artistas ao exílio forçado ou autoexílio (Caldas, 2005; Kornis, 2004). A música, uma das expressões artísticas, ficou caracterizada também como prática político-ideológica, expressando ideais, atitudes, valores, convicções e motivações que ajudaram a fortalecer a resistência à ditadura (Bernardo, 2007; Starling, 2004).

Em função do lugar que ocupou tanto na indústria cultural quanto na cultura da juventude, a música popular foi importante canal de denúncia do autoritarismo no país. Um dos maiores exemplos disto é a música de Geraldo Vandré que se tornou o Hino do combate à ditadura no Brasil:

Nenhuma outra criação artística simbolizou com tanto vigor a oposição ao regime, nem tão explicitamente convocou à sua derrubada – pelo menos até o “Hino Nacional” cantado por Fafá de Belém (...) em 1984 - quanto “Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré, que horrorizou os militares para todo o sempre pelos seus versos explícitos sobre o que se ensinava nos quartéis (“morrer pela pátria/e viver sem razão”) (Almeida & Weis, 2002, p. 345).



O ideário de libertação difundido por qualquer segmento intelectual, artístico, estudantil ou operário, ficava impossibilitado de ser conjugado com a ideologia da Segurança Nacional imposta pelo regime (Ventura, 1988), que atacou com virulência a produção artística e cultural do país durante a época, inclusive causando impacto devastador sobre os profissionais¹. A censura muitas vezes proibia obras inteiras, cancelando a encenação de peças, a publicação de livros, o lançamento de discos ou canções isoladas, classificando vários artistas como inimigos do Estado. Antes mesmo de deflagrado o AI-5, alguns representantes incipientes da Música Popular Brasileira (MPB)² já haviam sido incluídos nesta categoria, entre eles, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Taiguara e Geraldo Vandré (Almeida & Weis, 2002).

O ano de 1965 foi um marco da chamada “era dos festivais” (Napolitano, 2004c, p. 203), quando ocorreu o I Festival da MPB, na TV Excelsior. Chico Buarque e Geraldo Vandré passaram a serem reconhecidos na cena musical do período após o II Festival de MPB na TV Record-SP, em 1966, e seguiram com suas notáveis participações nos festivais até 1968 (Napolitano, 2004a, 2004c). Os festivais de músicas da TV Record-SP foram essenciais para a consolidação de novos artistas, mas tiveram sua atuação impactada pela repressão e censura, cada vez mais acentuadas após este ano (Napolitano, 2004a, 2004c).

No cenário musical as figuras que mais se destacaram foram Geraldo Vandré e Chico Buarque de Holanda, considerados inimigos do Estado repressor devido ao conteúdo propagado pelas suas canções e pelo conseqüente sucesso das mesmas. A música *Caminhando*, lançada por Geraldo Vandré no festival de 1968, ficou proibida de ser cantada e executada em todo o país. Só voltou a ser veiculada em 1979, após a abertura política e a anistia, quando a cantora Simone a cantou em um show no Canecão/RJ. Posteriormente,

¹Perseguido intensamente pelo regime, Geraldo Vandré esteve exilado de 1969 a 1973. Após o exílio, não conseguiu recuperar a carreira interrompida pela censura presente na ditadura militar. Foi um dos mais emblemáticos casos de uma expressiva carreira artística, emprestada ao combate à ditadura militar, abruptamente calada pela ditadura. Com o fim do regime, o cantor não faria sucesso expressivo no cenário musical e muitos cogitaram uma mudança ideológica ou acometimento mental, em detrimento de torturas sofridas durante o regime. Já Taiguara, considerado uma das mais belas vozes masculinas da MPB, foi um dos cantores que mais se opuseram a censura da ditadura militar. Sua obra pagou o preço da perseguição e em 1971 tornou-se um dos alvos da censura, chegando a ter no ano de 1973 onze músicas proibidas (Albin, 2002; Araújo, 2005; Caldas, 2005; Bernardo, 2007). A perseguição levou Taiguara a dois autoexílios. Em meados de 1980 retornou em definitivo para o Brasil, porém não conseguiu mais manter uma inserção contínua no cenário musical.

²Segundo Napolitano (2005), a sigla foi utilizada em letras maiúsculas pelas primeiras vezes em LP's e eventos musicais em meados de 1965, quando o gênero musical tenta aglutinar toda a tradição musical popular brasileira. O autor aponta que a sigla MPB traz em si traços de estilos musicais que se uniram e passaram a delimitar uma ideologia comum aos artistas e às pessoas que na Música Popular Brasileira se identificavam.



Chico Buarque “se tornou alvo da mais longa e acidentada história de atritos com a ditadura e a censura” (Almeida & Weis, 2002, p. 346). Ambos são considerados ícones fomentadores da notoriedade da MPB (Napolitano, 2004b).

Durante o período, esses artistas utilizaram diferentes recursos musicais para contestar a política do Governo. Enquanto Geraldo Vandré criticava diretamente a ditadura, Chico Buarque deixava suas mensagens escamoteadas por uma linguagem que trazia duplo sentido de interpretação (Napolitano, 2003; Ribeiro, 2004).

A figura de Chico Buarque é considerada paradigmática, ainda que nem todas as suas canções fossem de protesto. Gostar de ouvir Chico Buarque implicava simpatizar com valores que estavam culturalmente associados a questões republicanas. Tais ideias ficaram vinculadas de forma emblemática à MPB de modo geral, sem que necessariamente o conteúdo das músicas tivesse em si uma discussão política (Almeida & Weis, 2002).

A MPB ficou marcada por reunir músicos que já atuavam na Bossa Nova, como Vinícius de Moraes, Baden Powell, e artistas que surgiam naquele momento, como Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso e Geraldo Vandré. Assim, sobre o considerável papel da MPB, Napolitano (2005) esclarece que:

A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista (“esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”) (p. 64).

Nesse sentido, a MPB tornou-se um canal de diálogo entre o povo e os intelectuais, já que mantinha vínculos com a tradição do cancionário popular. Expressou-se, então como campo fértil para as emergentes questões políticas, através de uma resistência cultural ligada ao movimento nacional-popular (Vianna, 2004). Nesse contexto a música torna-se veículo inédito de aglutinação entre classes musicais, antes separadas.

Um dos momentos mais importantes da cultura musical brasileira, após o golpe militar, foi o show musical *Opinião*, realizado em Dezembro de 1964 pelos jovens integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) com a participação de cantores e compositores como João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão (Caldas, 2005; Vianna, 2004). O CPC



foi criado em 1962 por um grupo de intelectuais de esquerda associados à União Nacional dos Estudantes (UNE) com o objetivo de conscientizar politicamente as massas através de uma “arte revolucionária” (Caldas, 2005, p. 89) e foi extinto em março de 1964 pelo golpe (Caldas, 2005; Kornis, 2004).

Apesar do CPC ter se extinguido, a organização do evento ainda contou com caráter de conscientização popular defendido até então pelos seus membros, pautado na captação de novos valores e anseios para melhorias sociais, que naquele momento do evento atingia um novo público. Realizado no emblemático teatro de Arena, em Copacabana, bairro de classe média do Rio de Janeiro, o show trazia em seu bojo uma conotação política que agora contava com o respaldo do segmento intelectualizado da classe média. O próprio nome do evento, Opinião, foi uma escolha notoriamente política e de resistência (Caldas, 2005).

Com o fechamento das organizações que fizeram oposição ao regime “a cultura parecia ser uma das poucas alternativas de oposição, e a música um meio eficaz de se dizer o que estava abafado” (Bernardo, 2007, p. 17). A música, assim como “todas as formas de manifestação artística, além de seu sentido lúdico e estético, tinha ainda importante função de alertar a sociedade para os seus problemas” (Caldas, 2005, p. 121).

Diante do exposto, podemos compreender como as manifestações culturais, e especialmente a música, fizeram parte da trama social do cenário da ditadura militar no Brasil, tendo sido silenciadas pela censura, mas não apagadas das lembranças/experiências partilhadas por diferentes grupos sociais que vivenciaram de forma singular este momento histórico.

1.2 Ecos da memória feminina: militância e identidade

A história de um país, ou de um povo, pode ser escrita e contada por diferentes versões. Há nesta forma de narrar ou escrever, uma peculiaridade construída socialmente que atravessa os espaços e as relações micro e macrosociais: a hierarquia do que será mantido ou omitido, que conduz a construção de uma versão considerada oficial e legitimada como verdade.

Nas diferentes versões da história, seja oficial ou silenciada, a participação feminina permanece hierarquicamente inferiorizada (Perrot, 2005), seja nas organizações políticas de esquerda, nas guerrilhas armadas urbanas e rurais, e nas ações de oposição ao regime militar (Ferreira, 1996; Gianordoli-Nascimento, Trindade & Santos, 2012; Goldenberg, 1997; Ridenti, 1990).

Os poucos registros sobre as militantes na história oficial brasileira sinalizam uma tentativa mais de “esquecer do que recordar com espírito crítico um passado que,



visivelmente, mais incomodava que interessava a imensa maioria” (Reis, Ridenti & Motta, 2004, p. 9).

Gianordoli-Nascimento, Trindade e Santos (2012) assinalam que após o fim do regime militar no Brasil, por mais de vinte anos uma grande parcela dos atores envolvidos não pôde assumir e contar suas próprias histórias. Poucos são os registros históricos da participação de mulheres na militância política (Colling, 1997; Goldenberg, 1997; Ridenti, 1990), aspecto que elucida, entre outros, a relevância desta investigação. Segundo Ferreira (1996), a produção historiográfica e a própria constituição da memória situam-se em um mesmo campo de relações de poder, onde o discurso oficial sobrepõe-se a outros discursos e memórias.

Um período histórico traumático, a exemplo do ditatorial, pode trazer consequências como a falta de possibilidades para expor, lembrar ou ainda elaborar as memórias, gerando o silenciamento. Segundo Pollak (1989), o silêncio não significa que o passado foi esquecido, mas demonstra “a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais” (p. 5). É possível, então, que um acontecimento ou um período histórico só possam ser mais adequadamente recontados numa rede de discursos parciais, com seus atritos, pontos de contato e independências.

Sá (2007, 2009), ao organizar o campo da memória social em torno de uma perspectiva psicossocial, aponta que as memórias orais, pessoais e comuns de um período, ao serem registradas e divulgadas, podem contribuir para a difusão de novos aspectos dos fatos históricos entre indivíduos que não o vivenciaram, ou até mesmo entre aqueles que não tiveram acesso a esse tipo de informação.

Cabe ressaltar que a análise *psicossocial* da memória (Sá, 2007, 2009) diferencia-se do foco dos historiadores, pois

A preocupação do psicólogo social não é com a preservação dos relatos ou com a confiabilidade das fontes, como faz a história oral, mas sim com o processo e com as circunstâncias segundo os quais tais memórias são construídas, reconstruídas ou atualizadas por conjuntos sociais mais ou menos amplos e, por diferentes critérios, suficientemente circunscritos (Sá, 2007, p. 294).

A partir desta perspectiva psicossocial da memória, a reconstrução de uma memória histórica (Sá, 2007) torna-se possível, na medida em que são valorizados os depoimentos dos grupos e indivíduos cujas vozes se encontravam silenciadas. Dentro deste quadro, alguns autores (Catela, 2001; Padrós, 2007; Tanno, 2005) apontam a importância desses depoimentos e experiências para a análise da questão da violência e seus desdobramentos durante os períodos ditatoriais, pois além de revelarem histórias e dramas individuais e de familiares, que se entrelaçam e ganham sentido no quadro da repressão militar, trazem a tona seus aspectos obscurecidos.



O silêncio que paira sobre estas histórias remete à disputa entre o que é lembrado e esquecido na constituição da memória histórica do período (Pollak, 1989; Sá, 2009). Sendo as memórias patrimônios dos grupos sociais, revelar ou omiti-las deflagra a dinâmica de valorização e proteção da identidade social dos grupos. Desta forma, percebe-se uma interconexão entre as dinâmicas de relações intergrupos que compõem a identidade social (Tajfel, 1983) e a construção da memória social (Sá, 2007) das gerações. Assim, a construção da memória está intimamente relacionada com a identidade social, carregada de elementos “históricos, culturais, religiosos e psicológicos” (Carneiro, 1994, p. 187).

A Teoria da Identidade Social (Tajfel, 1983) compreende a identidade como processo dinâmico construído a partir da relação intergrupos. A identidade social é composta pelo auto-conceito, somado às pertencas grupais que cada membro do grupo partilha. Os grupos se comparam, estabelecendo categorias para se diferenciarem uns dos outros (Tajfel, 1983), neste processo, estão em jogo mecanismos de categorização, comparação e diferenciação, que envolvem aspectos sociocognitivos.

O processo de categorização e comparação social imbricado na construção de um *nós* e de um *eles*, tem por função organizar a realidade. Nesta dinâmica, processos de identificação e diferenciação, podem produzir distanciamentos ou proximidade entre os grupos. Como estratégia de proteção da identidade social, os grupos se relacionam de modo a valorizar atributos do grupo de dentro (endogrupo ou *ingroup*) e de desvalorização do grupo de fora (exogrupo ou *outgroup*), protegendo e fortalecendo a identidade social (Tajfel, 1983). A proteção endogrupal, algumas vezes, pode conduzir a formas de exclusão, manifestando-se em atos violentos, tais como, o preconceito e a discriminação, podendo chegar ao extermínio (Souza, 2004). Por outro lado, o reconhecimento de pontos de identificação (Bonomo, Trindade, Souza & Coutinho, 2008) através da comparação social, pode levar a construção de redes de solidariedade entre os grupos, que superam a separação imposta no processo de diferenciação. Internamente, a formação de laços de solidariedade, pode representar importante elemento de fortalecimento e coesão da identidade social do grupo de pertença (Souza, 2004).

2. Método

Esta investigação apresenta a temática da música no período da ditadura militar brasileira, focalizando os relatos referentes à prisão e tortura de mulheres militantes, presas políticas durante o regime. O presente trabalho integra um conjunto mais amplo de pesquisas que exploram este período histórico específico. A produção destas pesquisas contribuiu para a construção de um banco de dados composto por vinte e cinco entrevistas de mulheres militantes e familiares de ex-presos políticos, mortos e desaparecidos.



As entrevistas foram realizadas em períodos distintos entre 2002 e 2012, obtidas individualmente, a partir de um roteiro semi-estruturado que serviu de guia para o conhecimento da trajetória de vida das militantes.

Esse trabalho é um recorte temático, a partir do relato de cinco mulheres militantes entrevistadas, privilegiando trechos que elucidam o papel da música como instrumento de resistência em suas trajetórias, salientando a importância da Música Popular Brasileira para seus encontros pessoais e coletivos em situações de prisão e tortura.

Considerando as especificidades e características de cada uma das entrevistadas e com o objetivo de garantir seu anonimato, optamos pela utilização de nomes fictícios que não guardam qualquer semelhança com os nomes verdadeiros ou codinomes utilizados pelas entrevistadas durante o período de militância. O Quadro 1 caracteriza as militantes em relação à sua prisão, que ocorreram em bases militares do exército, presídios comuns, DOPS³, DOI-CODI⁴ e CENIMAR⁵. Estão identificadas as cidades onde a militância se iniciou, embora a trajetória de militância as tenha conduzido a diversas cidades brasileiras. As sucessivas prisões também ocorreram em várias cidades, sendo que algumas militantes foram remanejadas de centros de tortura a presídios ao longo do período de prisão. Todas as informações do quadro foram obtidas a partir dos relatos. Quanto ao tempo de prisão, cabe ressaltar que o mesmo não tem correlação com o grau de sofrimento das entrevistadas, uma vez que as dimensões de sofrimento e tempo são vividas de forma singular.

Quadro 1: Caracterização das mulheres entrevistadas

Nome fictício	Local de início da militância	Ano das prisões	Tempo total de prisão (aproximado)	Idade na época da prisão	Classe social
Sônia	Vitória-ES	1ª) 1968 2ª) 1968 3ª) 1969 4ª) 1971	3 anos	19 anos	Média-alta
Rita	Vitória-ES	1ª) 1972 2ª) 1972	40 dias	21 anos	Baixa
Rosane	Vitória-ES	1972	40 dias	25 anos	Baixa
Renata	Vitória-ES	1972	2 meses	21 anos	Média-alta
Sofia	São Paulo-SP	1972	5 meses	26 anos	Baixa

³DOPS - Departamento de Ordem Política e Social

⁴ DOI-CODI - Destacamento de Operações de Informações-Centro de Operações de Defesa Interna

⁵ CENIMAR- Centro de informações da Marinha



As informações foram submetidas à análise de conteúdo (Bardin, 1977/2009), revelando as seguintes categorias: 1. A música como arte e militância; 2. Estratégia de integridade física, psicológica e moral; 3. Coesão grupal e expressão de afeto. Ressalta-se que na apresentação e discussão dos resultados, os trechos de uma mesma entrevista poderão compor mais de uma categoria, uma vez que os temas estão entrelaçados.

A discussão temática será perpassada por elementos conceituais do campo de análise da memória psicossocial (Sá, 2007, 2009) e da teoria de identidade social (Tajfel, 1983). Desse modo, resultados e discussão formam um amálgama que compõe experiências, memórias e história.

3. Resultados e discussão

3.1 A música como arte e militância

A musicalidade é um dos elementos que compõem a identidade nacional brasileira (DaMatta, 1994) sendo um traço de reconhecimento internacional, reforçado e autorreconhecido na experiência dos brasileiros, seja em seus ritos, festejos e tradições. No país, entre a “invenção do samba” (Carvalho, 2004, p. 65), ocasionada na década de 1930, até a transição à democracia, em meados da década de 1980, a música foi lugar de edificação da opinião pública e de uma interpretação comum acerca da moderna trajetória do Brasil (Carvalho, 2004).

Segundo Starling (2004), no Brasil, a música possui uma vocação ética e pedagógica, capaz de criar uma imagem de mundo comum, possível de ser válida para indivíduos de uma mesma coletividade, podendo integrar, assim, públicos diversos e fornecer temas e recursos de linguagem para o debate sobre a realidade brasileira.

Ressoa nas trajetórias individuais de algumas militantes entrevistadas, o papel da música enquanto parte de sua experiência de vida e militância:

Ele [namorado e militante] estudava..., bebia cerveja e tal, cantava, ia nesse negócio de Música Popular Brasileira, ia no teatro, era isso que ele queria. Era uma vida maravilhosa que ele tinha! Então, pra ele foi muito complicado isso, muito complicado. Ter responsabilidade, né, de pai, de família... E, aí, nasceu Clarice, Clarice chama Clarice, porque da música, né, do Caetano: Os Mistérios de Clarice... Porque era minha música predileta de todos os tempos. Adoro (Rita).

Chama atenção no relato de Rita a menção à MPB, como apontada por Napolitano (2005), não representando somente um gênero musical, mas relacionada ao posicionamento frente uma cultura política. Neste sentido, Gianordoli-Nascimento, Trindade e Santos (2012) identificam em seus dados referentes à organização da esquerda em Vitória-ES (local de



militância de Rita) uma composição na qual as militantes valorizam a inserção cultural que tinham como forma de expressão política, como é atestado na fala de Sônia.

Então, havia coisas maravilhosas... Eu me lembro que, naquela fase, logo foi criado o Centro Popular de Cultura, CPC, esse centro maravilhoso... Eu soube que Vitória era... culturalmente importantíssimo!... Nos sentimos sempre inseridos mais nacionalmente (...) (Sônia).

Sônia demonstra a existência de diferentes formas de atuação e identificação com o pensamento denominado *de esquerda*, tendo a música um papel aglutinador dos indivíduos, e também figurando como ponte para o contato entre grupos sociais diversos. A música se apresenta enquanto facilitadora do acesso a bens culturais (intelectualidade) valorizados no período e pelos grupos de pertença. A fluência nos assuntos culturais, em geral, possibilitava o diálogo entre os pares e garantia certo *status* intelectual, favorecendo as relações e a integração ao grupo social. Desta forma, o acesso e o gosto musical vinculado à MPB, também significava identificar-se com uma opção ideológica ligada primordialmente à classe média contestadora (Bernardo, 2007).

No trecho abaixo, a entrevistada destaca a importância que as relações sociais vinculadas à militância tiveram para a sua aquisição de conhecimentos musicais associados à intelectualização política da classe média, garantindo ao mesmo tempo um processo de diferenciação e identificação com as formas de expressão da intelectualidade de outros militantes, favorecendo sua mobilidade social ao se relacionar com pessoas de classe média com elevado grau de intelectualidade, em sua avaliação. No caso de Rosane, proveniente de classe popular, sua mãe lavadeira e pai carpinteiro, ambos analfabetos e ela a única filha a ingressar na universidade, a ampliação de seu conhecimento musical lhe assegurava a percepção de uma posição integrada ao grupo de militância, diminuindo a diferença de capital político-cultural que percebia ter em relação às demais militantes oriundas da classe média. Cabe destacar que, no cenário da época, o estilo musical associado às classes populares era a chamada música cafona⁶, ignorada pelas elites culturais do período.

Então [o pai de um colega da universidade] era muito nosso amigo [dela e do namorado também militante]... um médico conceituado... ele dava um respaldo intelectual. Tipo assim, ele não dava dinheiro nem nada. Ele nunca contribuiu pro

⁶ Seus representantes são vários: Waldick Soriano, Odair José, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Paulo Sérgio. Estes são apenas alguns dos nomes mais conhecidos da geração de cantores bregas que marcou época durante o regime militar. Ao contrário dos artistas da MPB, não tiveram formação universitária e não compunham prioritariamente canções de protesto, embora análises recentes evidenciem o cunho político que algumas das músicas revelavam. Por conta disso, foram taxados de alienados e ignorados pelas elites culturais da época. Suas músicas falavam quase sempre sobre a rejeição, seja ela amorosa ou social, e foram censuradas principalmente pelos aspectos morais, pois tratavam de temas considerados tabus, como: Sexo, pílula, prostituição, drogas e homossexualismo (Araújo, 2005).



partido... ele era muito intelectualizado, mas muito. Ele lia de tudo, sabia de tudo, ele que me apresentou "Águas de Março", que eu choro até hoje quando eu escuto, eu lembro quando eu escuto porque eu relatei a música à ele. Eu era fã da Elis Regina, porque eu via os festivais que passavam... Porque eu gostava de um tipo de música [n... que eu conhecia [a música de Nana] Caymmi, depois eu fui conhecer Dorival Caymmi. Eu sempre fui ligada [a música]. Assim, meu lado intelectual era de outra maneira que eu via... era cultura, era cultural mesmo. Não tinha nada desse negócio de rebeldia política.

Ao analisar a música como recipiente de temas socialmente compartilhados sobre a realidade brasileira, nota-se que, durante o regime, a política passa a ser debatida e tematizada na produção musical engajada de modo contundente, estabelecendo um elo entre a arte e a militância. Sobre isso, Starling (2004) afirma que

os anos do regime militar em nosso país costuraram um vínculo de integração extrema entre a palavra, a ação e o discurso político, e a forma musical, a estrutura poética e a performance interpretativa da canção. Por conta desse vínculo que estabelece um quase isomorfismo entre os versos da canção e as práticas da política, essa canção passou a manter um elo operante e muito visível com o conjunto vigoroso de ideias, ideais, crenças e sensibilidades políticas que formaram as origens e o desenvolvimento das forças de resistência ao regime militar brasileiro (p. 219).

Na análise das entrevistas, é possível perceber esse importante papel da música como instrumento de ação política, pois, além de ter sido um mecanismo de difusão das ideias contra o regime, também era utilizada pelas militantes como uma estratégia de ação política dentro das prisões.

Um exemplo dessa condição foi descrita por uma das entrevistadas. Sônia relata que, após um grupo de estudantes ter sido preso, durante o congresso de Ibiúna⁷ realizado clandestinamente em outubro de 1968, eles organizaram uma greve de fome a fim de pressionar as autoridades para as solturas e transferências de presos políticos dos presídios comuns, enquanto uma quantidade enorme de comida chegava dentro das celas enviada pelos familiares e amigos. Nessa ocasião, parte da estratégia política era cantar músicas de compositores que já estavam sendo visados e perseguidos pelo regime, em duetos, entre as celas masculinas e femininas:

E todo mundo preso junto... era um presídio comum. A gente cantava as músicas de, de, cantávamos as músicas de Chico Buarque, ou então essas músicas de... Vandrê "Caminhando e cantando e seguindo a canção"... eu fiquei numa cela de mulheres e

⁷Ocorreu em 1968, na cidade de Ibiúna, interior de São Paulo, o 30º Congresso da União Nacional de Estudantes (UNE). A quantidade de pessoas com características incomuns chamou a atenção da população local, isso tornou fácil a prisão de 720 estudantes, inclusive toda a cúpula da organização: José Dirceu, Vladimir Palmeira e Luiz Travassos (Pontes & Carneiro, 1985).



perto, assim, do lado, ficou a cela do pessoal da, da, UNE, a diretoria da UNE quetava mais visada. Aí eu me lembro que a gente ficou cantando aquela música do Chico Buarque em parceria, assim: "Vem, meu menino vadio". Aí a gente fez um dueto, a gente cantava um monte de música assim (Sônia).

Nota-se que, não aleatoriamente, os estudantes cantaram as músicas de Geraldo Vandré e Chico Buarque, reforçando a importância dos dois compositores que, através de suas canções, representaram nesse momento histórico uma forma de resistência contra o regime, como destacado por Almeida e Weis (2002). É pertinente ressaltar que cantar especificamente as músicas de Chico Buarque não só representava uma forma de protesto, mas um claro posicionamento transgressor diante dos valores impostos pelo governo. Segundo Napolitano (2003), as músicas do compositor

não apenas denunciavam o regime militar, mas os efeitos da violência e da repressão sobre as consciências (...) não se tratava de fazer uma música de protesto, no sentido estrito da exortação a uma ação política efetiva e prática, mas afirmar uma experiência sociocultural, ainda que fugaz, de liberdade e "promessa de felicidade" que durava na exata medida da própria experiência da canção (p. 11).

As manifestações culturais e artísticas promoviam a consciência sobre o cenário político brasileiro, pois tinha como pressuposto um desejo de transformação e de crítica à ordem estabelecida (Kornis, 2004). Nesse sentido, a arte, em especial a música, foi instrumento imprescindível de algumas militantes para a resistência à ditadura.

Quando em situação de prisão os militantes cantavam, expressavam de alguma forma a situação que estavam passando. A experiência vivida era metaforizada e denunciada na expressão musical, atingindo aos militares que vigiavam o cárcere. Desta forma, mesmo que figurada, a mensagem chegava ao seu destino, e provocava diversas reações, dentre elas o incômodo, como relembra Sofia no período em que ficou presa no DOI-CODI de Brasília: *"Eles punham todo dia seis horas da tarde pra você ouvir nos microfones, que era aquela [música] 'Jesus Cristo eu estou aqui', então eu cantava isso... e mesmo assim o cara vinha 'não pode cantar, não sei o que... ah alguma coisa eu tenho que fazer!'"* (Sofia).

Apesar das entrevistadas não fazerem parte de um mesmo grupo de militância e terem sido presas em períodos, instituições e duas cidades diferentes (vide Quadro 1) percebe-se a importância da música no contexto de prisão, seja como forma de resistência ou como forma de não sucumbir à violência física, psicológica e moral imposta pelo regime.

As militantes do período foram expostas a fatos históricos semelhantes, como a mudança no cenário político e ascensão de militares ao poder, com conseqüente perseguição a seus opositores, e, sendo assim, mesmo que não tenham discutido estes acontecimentos, a análise de seus relatos indicou a presença de memórias comuns. Sendo assim, trabalhamos,



inevitavelmente, com as memórias comuns formadas pelo conjunto de memórias pessoais sobre determinado tema, e que podem ser construídas de forma independente (Sá, 2007).

As memórias comuns dizem respeito a lembranças de um grupo de pessoas que foram expostas a um mesmo acontecimento, mesmo que não façam parte das comunicações grupais ocorridas face a face (Sá, 2007). As mulheres que vivenciaram a militância durante o regime possuem memórias pessoais e comuns acerca desse período, revelando representações sobre o passado que englobam redes de significados vinculadas as diferentes vivências da experiência.

Por outro lado, as memórias pessoais não são individuais, a construção dos fatos históricos vivenciados não se dá de forma isolada, as lembranças são, até certo ponto, compartilhadas entre as pessoas que integram um contexto social determinado “pelos grupos, pelas instituições, pelos marcos mais amplos da sociedade, por recursos culturalmente produzidos” (Sá, 2007, p. 291). Desta forma, o embate sobre o que será lembrado ou esquecido, está intimamente ligado à relação intergrupos, sendo que neste contexto as estratégias de silenciamento e esquecimento perpetradas pelo regime, cumprem sua função, fazendo com que as lembranças saiam dos porões da memória de forma fragmentada.

Considerando tais aspectos, durante o regime militar, a censura parece ter tido um importante papel nessa dinâmica, pois impediu a veiculação de músicas, manifestações culturais e informações, ao censurar os mais diversos meios de comunicação, principalmente aqueles sobre os quais havia a mínima suspeita de que seus conteúdos pudessem aludir qualquer sentido de oposição ao regime militar.

No que tange às manifestações culturais, a mordada colocada pela censura atingia não somente a classe artística, mas também a população que se via impedida de usufruir desse bem cultural. Rita descreve a sensação de violência sofrida quando a expressão das manifestações artísticas produzidas eram brutalmente cerceadas. Nesses momentos, parte da população de diferentes segmentos sociais, que de alguma partilhavam deste contexto, se sentia violada no compartilhamento de suas expressões culturais.

Olha bem, veio o AI-5, né, veio o AI-5, que coisa, aquilo era uma coisa assombrosa. Aqui, por exemplo, no teatro, a gente ia fazer um teatro, era uma coisa, na época da ditadura, todas as manifestações culturais, fossem elas onde fossem, as cadeiras primeiras eram da censura. Sentavam lá aqueles caras e ficavam lá. E se eles achassem que deveriam, eles interrompiam o espetáculo no meio. “Acabou, acabou a festa, acabou a peça, vai embora. Acabou, todo mundo vão borá”. Isso era uma coisa muito violenta, né, assim, sabe?!... A gente ensaiou uma peça meses, meses e meses, e não conseguimos passar a peça. Porque no meio da peça, que era Morte e Vida Severina, né?!... assim, no ensaio pra mostrar pra polícia como que ia ser, porque tinha que fazer uma... [exibição] um teatro só pra eles, né?! Pra polícia assistir pra ver se ia liberar ou não. Aí no meio tinha assim, do camarote do governador, uma pessoa [que era o ator] chegava e falava: “mais forte são os poderes do povo”. [Os



censores falavam] *“Pára tudo! Acabou! Não vai ter teatro. Acabou”. Não teve a peça... era pára tudo. Acabou. É isso que eu to falando... são umas coisas, assim, gente... música! Tudo era assim, né? Você ia ter um show musical: “não, essa música não pode, essa não pode, essa não pode”. Então aquilo era uma coisa muito, sabe?! E isso era muito violento pra gente (Rita).*

3.2 A música como estratégia de preservação da integridade física, psicológica e grupal

Várias foram às estratégias mencionadas pelas entrevistadas no contexto de prisão, nas quais a música e o cantar se tornaram um instrumento de coesão, pertencimento e manutenção da integridade individual e grupal. Um dos primeiros contextos que nos chamou a atenção foi a realidade cotidiana vivenciada pelas presas políticas nos momentos de prisão coletiva em que a possibilidade de suporte social, por meio da comunicação, era percebida como forma de (re)integração com o cotidiano das relações de militância do qual foram apartados; isto porque presos antigos podiam estar em contato com presos recentes.

Por meio da música, os militantes encontraram uma estratégia de comunicação para veicular mensagens de forma escamoteada, permitindo ao grupo certo controle sobre o que acontecia com os companheiros presos. Assim, era possível saber quem tinha chegado recentemente aos porões, quem havia sido transferido, levado para tortura, voltado ou não, e em que condições. O cantar foi um recurso para a proteção grupal, que garantia certa segurança para a identidade pessoal e social de preso político, contribuindo para a integridade física e psicológica.

Então eu não conseguia falar com ninguém e tinha um esquema, por exemplo, [dos] presos mais velhos, de fazer contagem dos presos pra ver se estão todos, se tava faltando algum, então quando chegava na minha vez, eles cantavam uma música acho que é do Roberto Carlos, é senhora [Minha senhora]... Era a única hora que eu podia responder, tá certo?! E a resposta era aquela música que eles, [os militares na prisão], punham todo dia seis horas da tarde pro câ ouvir nos microfones, que era “Jesus Cristo eu estou aqui”, então eu cantava isso (risos)... Eu respondia com essa [música] cantando... E eles [os presos mais velhos] davam as dicas, tipo “senhora cante” e fale! (Sofia)

Na coletividade da prisão, diversas formas de convívio social se estabeleciam entre os presos que, independente das suas filiações anteriores de esquerda, naquele contexto se identificavam enquanto grupo de presos políticos (*ingroup*), em contraposição ao grupo da repressão (*outgroup*). As músicas cantadas no contexto de prisão se tornaram *catalisadoras* do processo de identificação e relação grupal entre os militantes presos mesmo que não tenham se encontrado face a face neste contexto, pois poderiam estar em outras celas. Sofia exemplifica essas interações ao revelar que até hoje não sabe quem eram os presos com os quais se comunicava e por quem se sentia protegida.



Sendo assim, a música em situações-limite pode exercer um papel extremamente significativo. Lerner (2008), ao analisar como as canções se tornaram uma forma de refúgio para os judeus perseguidos e aprisionados nos tempos do holocausto, aponta a música como importante estratégia para a manutenção da integridade física e moral deste grupo, contribuindo para descarregar a opressão que sofriam ao vivenciar a fome, presenciar mortes e sofrer torturas inimagináveis.

Em situação de suplício, em que se tentava destruir a dignidade humana através da dor e da humilhação, os relatos das mulheres apontam que a música parece ter tido um papel expressivo para a conservação da integridade moral, psicológica e física, favorecendo a luta pela vida na prisão e uma maneira de enfrentar psicologicamente o sofrimento.

A prática da tortura, a partir dos anos 1960, embora negada oficialmente pelo governo militar, passou a ser utilizada pela repressão como “política sistemática do Estado brasileiro” (Coimbra, 2001, p. 13) nos porões da ditadura. Chauí (1987) afirma que se estabelecia uma relação na qual o torturador agia como se estivesse “acima da posição humana” (p. 33). Tal instrumento tinha como objetivo desumanizar o torturado, realizando um processo de violência e violação em que o indivíduo é rebaixado da condição de sujeito a “coisa”, a objeto (Chauí, 1987, p. 33). Aportando tal discussão em um conceito mais amplo de violência, Chauí (1980) pontua que esse é um processo que geralmente se realiza em silêncio e de forma velada, no âmbito das relações sociais, visando minar a cidadania.

Nesse sentido, a violência pode prescindir da ação física contra o corpo, estendendo-se, principalmente, contra o existir social. “A sua eficácia depende em grande medida do seu silêncio. Quanto mais silencioso, quanto menos visível, mais eficaz” (Souza, 2004, p. 60). “A tortura não quer “fazer” falar, ela pretende calar e é justamente essa a terrível situação: através da dor, da humilhação e da degradação tentam transformar-nos em coisa, em objeto” (Coimbra, 2004, p. 54). Como complementa Chauí (1987)

a resistência é encarada como esforço gigantesco para não perder a lucidez, isto é, para não permitir que o torturador penetre na alma, no espírito, na inteligência do torturado (...). O que me impressiona nos relatos é o esforço, às vezes bem-sucedido, às vezes fracassado, de não permitir que o torturador se aposses do espírito torturado, de sua subjetividade, de sua humanidade (p. 34).

Durante os vários momentos de tortura, em mais de um ano de prisão, em diversos estados, tal esforço é revelado por Sônia numa complexa estratégia de manutenção da integridade mental instrumentalizada pela música.

Eu até falei com eles [os torturadores] assim: “se tem uma coisa que vocês não vão conseguir é destruir, me destruir como pessoa, porque vocês tão tentando, mas isso vocês não vão conseguir”... Se eu não morri ou não enlouqueci ou foi por sorte ou



muita determinação... Agora, que exigiu muita determinação minha foi demais! Foi muito autocontrole, foi muita capacidade! Eu dizia assim: “não, tenho que pensar, não posso parar de pensar, eu tenho que raciocinar. Não posso perder minha capacidade de raciocínio... porque a hora que eu perder, eu tô lascada”. Então isso aí, esse autocontrole, essa capacidade de pensar, refletir... cantava música quando eu tava muito desesperada pra poder relaxar... minha cabeça descansar um pouco, me manter lúcida” (Sônia).

Dentre as várias experiências dessa natureza, ela relata sobre os momentos na prisão em que foi torturada na *casa da morte*⁸- Petrópolis/Rio de Janeiro, em uma câmara refrigerada onde havia alterações constantes de temperatura, simultaneamente a uma variação sonora intensa (Arquidiocese de São Paulo, 1985):

eu não consigo muito lembrar de como era, porque como eu já tava muito ruim quando eu fui levada [do DOI-CODI de Belo Horizonte] pra lá [casa da morte – Petrópolis/Rio de Janeiro], e como eu já fui entrando no pau ali... eu me lembro muito, assim, eu tenho uma visão muito clara da geladeira, que eu ficava dentro. O som, porque era grave, agudo, mas era um negócio, a história do som com a temperatura era uma coisa assim que desestruturava completamente, eu pensava assim “vou enlouquecer”... depois, também lá em Belo Horizonte [onde foi levada de volta] quando eu percebi que eu não conseguia suportar um barulho, os caras, ficavam fazendo assim [dedilhando na mesa], o soldadinho. Aquilo me fazia um mal! Eu começava a botar coisa no meu ouvido pra não ouvir, e eles ficavam [dedilhando na mesa]. E eu fiquei pensando: “acho que eles estão fazendo isso para eu lembrar daqueles barulhos da tortura”, por que eles me faziam aqueles barulhos quando eu tava no, na, na geladeira, aí eu começava a querer pensar assim: “não pode ser! Eles não devem saber daquilo porque são soldados”. Mas aí eu pensava: “Isso já é alucinação! Isso já é alucinação, já tô alucinando” (Sônia).

A estratégia utilizada por Sônia era cantar o mais alto possível todas as músicas de Chico Buarque que conhecia, uma forma também de resistência. Como ressaltado no item anterior, as músicas de Chico Buarque, bem como de outros cantores da MPB, eram produzidas e cantadas como forma de crítica e protesto ao regime estabelecido.

Porque você ficava ali, só ouvindo aquilo, eu ficava cantando... E quando terminava de cantar começava tudo de novo. Tentando voltar minha atenção pra outra coisa, esforçando minha memória para pensar em coisas, pra eu não ouvir o som. Mas é uma coisa que enlouquece mesmo, teve momentos que eu pensei que ia enlouquecer (Sônia).

⁸Casa de Petrópolis também conhecida como “*Casa da Morte*”. Centro de tortura e extermínio clandestino montado pelo Centro de Informação do Exército (CIE), considerado “uma filial do inferno”. Passar pelas mãos do CIE era considerado pelos militantes como o equivalente a passar pelas “piores desgraças possíveis. Não era só o risco de ser morto. No CIE, a morte não era o pior dos castigos; muitas vezes, para os guerrilheiros presos, parecia até mesmo ser a solução” (Figueiredo, 2005, p. 207).



Neste sentido, estar vinculado psicologicamente ao que representavam alguns artistas da época, era um fator positivo de fortalecimento da pertença ao grupo de militância, à ideologia partilhada, e sua ligação com os companheiros que estavam fora da prisão. Tal vinculação pode estar associada ao que Tajfel (1983) identificou como forma de pertencer a um grupo, que não necessariamente significa vincular-se a ele de maneira presencial, trata-se de uma *pertença psicológica*. Para o autor,

o termo “grupo” indica uma entidade cognitiva com grande significado para o indivíduo num determinado momento e que é diferente da maneira como se utiliza o termo “grupo” quando se quer indicar uma relação face-a-face entre um certo número de pessoas (Tajfel, 1983, p. 289).

A música representava um refúgio para resistir ao objetivo dos torturadores, qual seja, minar o sujeito em todas as suas formas de dignidade, o que naquele contexto representava também a possibilidade de delatar os companheiros:

Você sabe o que eu pensava? Eu pensava o seguinte: que as pessoas que falam, depois elas se sentiam tão mal com elas mesmas... Tanta culpa, que eu falei “esse sentimento eu não vou ter”... Eu vou poder dormir tranquila, porque eu não denunciei companheiros (Sônia).

Após sete meses em confinamento, passando por um longo período de bárbaras torturas, presa na maior parte do tempo em solitária com poucas notícias da vida extra-muros, e sem nenhuma noção de quanto tempo havia se passado desde sua prisão, a esperança de vida de Sônia retornou através de um rádio clandestino: “os caras deixaram mamãe entrar... me deixaram um minutinho encontrar... mamãe, aí mamãe pegou... Ela enfiou um radinho desse tamanhinho, de pilha. Enfiou no meu bolso... eu fiquei com aquele radinho” (Sônia).

Nessa conjuntura, a música constituiu-se como elo entre a prisão e o mundo externo, não se restringindo às chamadas músicas de protesto.

Foi uma coisa tão importante aquilo, tão importante aquilo, o meu psicológico foi a mil. Porque eu me lembro que na hora que eu botei o rádio tava dizendo assim “agora vamos ouvir uma nova música de Tom Jobim”. E isso era março. Aí dizia assim “são as águas de março fechando o verão, é promessa de vida no meu coração”. Menina, aquilo, olha, essa música até hoje me emociona, porque diz assim “é pau, é pedra, é o fim do caminho, é um resto de toco, é um toco sozinho”. Aí quando dizia assim “são as águas de março fechando o verão, é promessa de vida no meu coração”. Eu falei assim: “gente, eu sobrevivi, eu tô ouvindo música de rádio, eu tô ouvindo o que tá acontecendo no mundo, eu entrei em contato com o mundo”... Foi quando eu senti que eu tava retomando contato com o mundo... Mas aí já mudei a minha... a minha psicologia já mudou (Sônia).



Embora a música mencionada pela entrevistada não seja especificamente identificada no rol das canções de protesto, ela ganha aqui uma acepção peculiar, despertando esperança de vivências para além do cárcere. Naquela ocasião, a canção tornou-se a *promessa de vida* em tempos de ameaça. Mesmo diante de uma situação-limite, de crise, é na música que a militante consegue um espaço para elaboração de sentido transformando a vivência em experiência (Berger & Luckmann, 2004), ou seja, possibilitando novas formas de significação da vida e da situação objetiva que estava vivendo. Este momento de reflexão, possibilitado por meio da música escutada, anuncia a continuidade da vida e a esperança de superação daquele cenário.

3.3 A música como expressão de afeto e coesão grupal

Várias eram as músicas cantadas e ouvidas, que compunham o repertório das militantes e que não se configuravam necessariamente como críticas ao governo, mas acionavam sentimentos diversos e traduziam a vivência do período e a necessidade de resistir. A música também pode ser um recurso para traduzir o que em alguns momentos se torna de difícil expressão ou que não pode ser comunicado de forma explícita. Geralmente, carrega emoções e mensagens socialmente compartilhadas que podem unir gerações em códigos de sociabilidade, tanto no tempo, quanto no espaço. Segundo Napolitano (2005),

Entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo, das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas (p. 77).

No período da ditadura militar no Brasil, a música engajada embasou e fortaleceu a luta política de uma corrente de pensamento que repudiava o regime. Em situações de prisão e tortura, o canto serviu para ancorar vivências coletivas, contribuindo para a resistência das militantes.

O ex-presos político Fernando Gabeira, em seu livro *O que é isso companheiro?*, escrito em 1979 após seu retorno do exílio, menciona a presença da música cantada quando um dos companheiros voltava da tortura: “Fazíamos um círculo em torno da pessoa, curávamos os ferimentos com os poucos recursos que tínhamos, dávamos uma das frutas que estavam na reserva. A solidariedade tornava possível suportar aquela situação e, às vezes até cantávamos” (p. 392). Álvaro Caldas, também ex-presos político, relata o papel das canções nos momentos em que algum dos companheiros militantes era libertado: “A libertação de alguém era sempre festejada com a ‘Canção do adeus’, a ‘Internacional’ [Comunista] ou aquela estrofe do Hino da Independência que todos conheciam: ‘ou ficar a pátria livre/ ou



morrer pelo Brasil” (Almeida & Weis, 2002, p. 398). Nas vivências de Gabeira e Caldas, a música aparece como um dos meios que favoreciam a formação de uma rede de solidariedade e suporte emocional entre os presos.

Nesta situação-limite na qual as militantes foram levadas a viver, eclodiam também, relações de embate e percepção de diferenças e semelhanças, o que segundo Souza (2004), pode conduzir à criação de laços de solidariedade ou ao surgimento de mecanismos de exclusão. No processo de comparação social, há segundo Tajfel (1983) uma tendência do grupo próprio a se valorizar positivamente e a desvalorizar o grupo com o qual se compara. Quando nos processos de comparação os grupos valorizam traços de semelhança de outrem, isso significa valorizar-se a si mesmo, fortalecendo a identidade pessoal e social (Souza, 2004).

Na criação desses laços, não se trata de eliminar a diferença, mas de reconhecê-la, valorizando as igualdades em detrimento das dessemelhanças. Esses processos são ilustrados pela relação estabelecida entre as entrevistadas Rosane e Renata.

Renata expressa à existência de diferenças entre ela e Rosane, em relação às formas de contestação ao regime dentro da prisão:

Eu acho que eu dava conteúdo e sentido, no sentido de que eu de repente falava, eu meio que pregava, assim, aquela coisa de “vamos, é a ditadura”, eu meio que lembrava das nossas coisas [fundamentos ideológicos, estruturas políticas do partido]. E a [Rosane] mostrava o absurdo da situação... de forma mais estapafúrdia... do jeito dela, completamente diferente, anárquica... (Renata).

Rosane, por sua vez, manifestou às companheiras suas inquietações com as posturas intelectualizadas que para ela não representavam nada: “eu andava no bairro, tipo assim, né, pé no chão, pegava ônibus... o pessoal era mais intelectualizado, mas só de falar. Lia, lia e repetia” (Rosane).

Mas não eram só essas as questões que incomodavam Rosane, eram também seus preconceitos em relação à classe social, escolarização e regionalidade. Ela acreditava que quem vivia na capital deveria ter um nível intelectual e de conhecimento maior do que pessoas do interior: “Aí deu aquela minha revolta, né! ‘Ela é do interior, como é que ela sabe isso tudo e eu não sei?’”. Rosane se incomodava com Renata, seja pelo repertório musical que cantava, ou pela forma intelectualizada com que a companheira de cela se posicionava. Ao desvalorizar a origem rural de Renata e valorizar sua origem urbana, ela protege e fortalece sua identidade social, que poderia ser abalada pelas diferenças oriundas de suas classes sociais de origem (Renata é proveniente da classe média e Rosane da classe baixa).

Embora Rosane se considerasse uma frequente ouvinte de música no rádio, MPB principalmente, desconhecia a existência das que eram cantadas por Renata, nascida em região rural, e por isso ficava incomodada: “Quem ouvia rádio era eu! [Depois] entendi que a



mesma onda que chegava [na cidade], chegava lá pra ela [no interior], com menos onda [frequência]! (Rosane).

A convivência na prisão foi fazendo com que Rosane, por exemplo, pudesse rever as desigualdades sociais tão naturalizadas para ela, e pudesse perceber que a intelectualização das demais se referia à realidade social que ambas viviam, sendo esta outra maneira de questionar as desigualdades: *“naquela época eu era muito simplória... não li muito sobre o que se passava no jornal, política, nada. Lia por ler. Eu não quis saber... Se tivesse questionado mais um pouco... Eu não tinha aquela, vamos dizer assim, aquela esperteza, aquela malícia, né?”* (Rosane). Por meio das músicas que cantavam na prisão, apresentadas por Renata, Rosane percebeu o significado das letras e entendeu que não era apenas uma forma de passar o tempo, mas de representar, expressar e denunciar o que estavam vivendo.

Para nossas entrevistadas que ficaram presas juntas, o canto foi também um fator de coesão e aproximação do grupo, que passou a estabelecer laços importantes de amizade e solidariedade ao instituírem seus hinos de resistência, como declara Rosane:

(...) foi daí que eu ouvi Renata cantando, cantava [a música] Antonico... Assum Preto, descobri assim... É aí que eu vi o lado bom dali... Renatinha cantava todo dia, porque a gente pedia toda hora.... mas ela tinha um lado assim... ela bateu de frente comigo, [mas] nós só nos unimos (Rosane).

A música, nesse sentido, foi um elemento mediador que contribuiu para a convivência e proteção do grupo, fazendo com que, principalmente, as duas pudessem se aproximar e se reconhecerem como parte do mesmo grupo. A partir dessa identificação, Rosane passou a partilhar a identidade social de militante política com as demais do grupo. Ao perceber que muitos vivenciavam as mesmas circunstâncias, unir-se era mais importante que dividirem-se. Desta forma, as canções se tornaram referências entre as amigas, especialmente para Rosane com relação à música Antonico, por esta representar o que ela havia vivido naqueles dias.

Afastadas no tempo e no espaço, tendo se passado vinte anos sem contato após o período que ficaram presas, Rita, Renata e Rosane se reencontraram em uma ocasião desejada por elas, e organizada pela pesquisadora, em função da participação na presente pesquisa. Foi um momento de intensa emoção, reencontro e fortalecimento de um laço identitário no qual a música manteve sua força. Agora, o sentido dado àquelas canções não tinha mais funções de protesto e oposição, mas eram marcas deste tempo de luta e resistência, estando vivas nas memórias pessoais e comuns, como pode ser visto no diálogo entre a entrevistada e a entrevistadora:

[Entrevistadora:] *Foi emocionante aquele dia que [vocês cantaram] na reunião...*
[Rosane:] *Foi. Então. Você viu, ela do meu lado apoiada em mim, cantando...*



[Entrevistadora:] *Você ainda lembra a música toda?*

[Rosane:] *Não, um pedaço... lá lembrei... tinha essa [Assum Preto] e tinha Antonico. Não sei, mas Antonico eu não lembrava que era de Abel Silva [sic], depois eu fui saber, né, fiquei apaixonada e foi assim (Rosane).*

Trazer essas lembranças à tona, pode ter sido uma forma de ressignificar os fatos e compartilhar diversos sentimentos despertados por meio da música e do canto em comunhão.

Neste reencontro, percebe-se que a partilha de lembranças relacionadas às memórias pessoais e comuns (Sá, 2007) sobre o período, possibilitaram um espaço coletivo de transformação da vivência em experiência (Berger & Luckmann, 2004) e a possível constituição de um espaço de criação de memórias coletivas (Sá, 2007), a partir da reflexão conjunta sobre os fatos vividos. Desta forma, entende-se que a escolha das músicas não era aleatória. Cada canção trazia uma referência significativa por expressar a própria experiência, constituindo uma forma de elaboração de sentido (Berger & Luckmann, 2004).

Em suma, percebe-se que o papel peculiar da música, no contexto da prisão política, propiciou a resistência dessas mulheres, ao favorecer o fortalecimento dos laços de amizade e solidariedade, possibilitando a elaboração das experiências relacionadas à situação-limite pela qual passaram.

4. Considerações Finais

Diante da riqueza dos testemunhos das militantes e de suas lembranças, vemos emergir a possibilidade de se resgatar parte do repertório sociocultural daquele tempo no Brasil, contribuindo para a construção de uma memória histórica sobre o período. Os relatos autobiográficos das militantes revelam elementos de memórias pessoais e comuns (Sá, 2009), bem como a formação de redes de solidariedade e resistência mediadas pela música, aspecto relevante na trajetória destas mulheres e marcante no cenário cultural da época.

Os dados apontam como a música surge como uma estratégia de engajamento político e manutenção da integridade física, psicológica e grupal, tornando-se um instrumento de resistência. Assim, a música pode também ser tomada como um veículo para a construção das memórias geracionais (Sá, 2007), nos ajudando a compreender e (re)construir a memória social deste cenário histórico e político (Lerner, 2008; Sá, 2007).

Para as mulheres entrevistadas, a música teve também a função de fortalecer a identidade social e potencializar a luta que estavam travando contra a própria debilidade física e mental à qual temiam sucumbir. Para aquelas que ficaram presas juntas, o canto foi um fator de coesão e aproximação, que passou a estabelecer laços importantes de amizade e solidariedade. Segundo Lerner (2008), “a música aciona sentimentos, conhecimentos e



valores partilhados pelo grupo que vivencia situações similares, permitindo uma identificação privada e subjetiva entre a informação transmitida pela mesma e a receptividade dos que a ouvem” (p. 1).

Enquanto cantavam, a solidariedade consolidava-se como um componente importante para que pudessem suportar as condições de insegurança e de sofrimento. Essa experiência só podia ser partilhada por elas próprias, já que não havia contato periódico com familiares. A música, somada ao raciocínio, ao exercício lúdico ou à afetividade, era um elo de contato com a realidade exterior. A forte presença das músicas nos relatos e memórias dessas mulheres dá visibilidade à importância que as atividades culturais e artísticas tiveram como veículos de crítica ao autoritarismo.

Finalmente, cabe destacar que a arte engajada e mobilizadora não se caracterizava como uma hegemonia cultural naquele momento. Para Mendes (2008)

a existência da jovem guarda e das telenovelas caracteriza justamente o outro lado da moeda. Desta forma, não se tratava efetivamente de uma hegemonia da esquerda no meio artístico-cultural embora esta fosse a impressão tanto daqueles que faziam parte desse segmento político, como de setores da direita (p. 269).

Embora inexistisse essa supremacia, “era uma parte representativa e qualitativamente destacada, porém, minoritária, desta produção [que] tinha pretensões de transformações de alguma espécie” (Ridenti, 1999). Por outro lado, ainda que durante a ditadura militar algumas vozes tenham se erguido contra as práticas de perseguição e tortura, estas não se mantiveram ativas após o período ditatorial, estabelecendo que a tortura ficasse vinculada apenas à ditadura.

O mais grave hoje no Brasil é que muitas das vozes que clamavam contra a tortura no tempo do regime militar silenciaram, e constata-se agora uma certa complacência da sociedade – para não dizer o aplauso de setores das elites e de muitos segmentos médios. É como se a tortura praticada [hoje] contra os estratos mais baixos da população não fosse tão grave assim. É como se [hoje] não existisse mais tortura no Brasil (Araújo, 2005, p. 249).

Referências

- Abreu, A. A. (1997). Quando eles eram jovens revolucionários: os guerrilheiros das décadas de 60/70 no Brasil. Em H. Viana (Org.). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais* (pp.181-205). Rio de Janeiro: UFRJ.
- Aguiar, J. A. (1994). Panorama da música popular brasileira. Em S. Schawartz & S. Sosnowski (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória* (pp. 121-130). São Paulo: Edusp.



- Albin, R. C. (2002). *Driblando a censura de como o cutelo vil incidu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- Almeida, M. H. T. & Weis, L. (2002). Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. Em L. M. Schwarcz & F. A. Novais (Orgs.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea* (Vol. 4, pp. 322-409). São Paulo: Companhia das Letras.
- Araújo, P. C. (2005). *Eu não sou cachorro, não: música popular cafonha e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record.
- Arquidiocese de São Paulo. (1985). *Brasil: nunca mais* (8a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Bardin, L. (2009). *Análise de conteúdo* (4a ed.). (L. A. Reto & A. Pinheiro, Trans.). Lisboa: Edições 70. (Original publicado em 1977).
- Berger, P. & Luckmann, T. (2004). *Modernidade, pluralismo e crise de sentido: a orientação do homem no mundo moderno* (E. Orth, Trad.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Original publicado em 1995).
- Bernardo, C. J. (2007). *A MPB como recipiente de protestos contra a ditadura militar: as metáforas carregadas de vozes contra o regime autoritário*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.
- Boff, L. (1987). Prefácio. Em E. Branca (Org.). *I seminário do Grupo Tortura Nunca Mais: depoimentos e debates* (pp. 9-15). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Bonomo, M., Trindade, Z. A., Souza, L. & Coutinho, S. M. S. (2008). Representações sociais e identidade em grupos de mulheres ciganas e rurais. *Psicologia*, 22(1), 153-181. Recuperado em 05 de agosto, 2012, de http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-20492008000100007&lng=pt&nrm=iso
- Borges, N. (2003). A doutrina de segurança nacional e os governos militares. Em J. Ferreira & L. A. N. Delgado (Orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX* (pp. 13-42). (Coleção O Brasil Republicano, v. 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brasil. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. (2007). *Direito à verdade e à memória*. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos.
- Caldas, W. (2005). *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa.
- Carmo, P. S. (2001). *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: SENAC.



- Carneiro, S. (1994). Identidade feminina. Em H. I. B Saffioti & M. Muñoz-Vargas (Orgs.). *Mulher brasileira é assim* (pp. 187-193). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- Carvalho, J. M. (2004). O Brasil, de Noel a Gabriel. Em B. Cavalcante, H. M. M. Starling & J. Einsenberg (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira* (Vol. 2, pp. 23-43). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Catela, L. S. (2001). *Situação limite e memória: a reconstrução do mundo dos familiares de desaparecidos da Argentina* (R. Goldenzweig, P. Farias & R. Britto, Trans.). São Paulo: Hucitec.
- Chauí, M. S. (1980). A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo. *Almanaque: cadernos de literatura e ensaio*, 11, 16-24.
- Chauí, M. S. (1987). A tortura como impossibilidade da política. Em E. Branca (Org.). *I seminário do Grupo Tortura Nunca Mais: depoimentos e debates* (pp.28-37). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Coimbra, C. M. B. (2001). Tortura ontem e hoje: resgatando uma certa história. *Psicologia em Estudo (Maringá)*, 6(2), 11-19. Recuperado em 10 de julho, 2012, de <http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n2/v6n2a03.pdf>.
- Coimbra, M. C. B. (2004). Gênero, militância, tortura. Em M. N. Strey, M. P. R. Azambuja & R. F. P Jaeger (Orgs.). *Violência, gênero e políticas públicas* (pp. 45-62). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Colling, A. M. (1997). *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record.
- DaMatta, R. (1994). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Ferreira, E. F. X. (1996). *Mulheres militância e memória: histórias de vida, histórias de sobrevivência*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Figueiredo, L. (2005). *Ministério do silêncio: a história do serviço secreto de Washington Luís a Lula (1927-2005)*. Rio de Janeiro: Record.
- Gabeira, F. (1979). *O que é isso companheiro?*. Rio de Janeiro: Jaguar.
- Gianordoli-Nascimento, I. F., Trindade, Z. A. & Santos, S. M. F. (2012). *Mulheres e militância: encontros e confrontos durante a ditadura militar*. Belo Horizonte: UFMG.
- Goldenberg, M. (1997). Mulheres e militantes. *Estudos Feministas*, 5(2), 349-363.
- Kornis, M. A. (2004). *A cultura engajada*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil-FGV. Recuperado em 20 de junho, 2012, de



http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/A_cultura_engajada

- Lerner, S. R. N. (2008). A produção musical durante o Holocausto. *História Agora*, 5, 1-20.
- Martins Filho, J. R. (1987). *Movimento estudantil e ditadura militar: 1964-1968*. Campinas, SP: Papirus.
- Mendes, R. A. S. (2008). Cultura e repressão nos tempos de AI-5. Em O. Munteal Filho, A. Freuxo & J. V. Freitas. (Orgs.). *Tempo negro, temperatura sufocante: estado e sociedade no Brasil do AI-5* (pp. 259-288). Rio de Janeiro: PUC Rio.
- Michalski, Y. (1994). A crise do teatro dentro da crise maior. Em S. Schawartz & S. Sosnowski (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória* (pp. 113-120). São Paulo: Edusp.
- Napolitano, M. (2003). Hoje preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda 1971/1978. *História (São Paulo)*, 22(1), 115-134. Recuperado em 04 de julho, 2012, de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100005&lng=en&tlng=pt
- Napolitano, M. (2004a). A MPB sob suspeita: a música vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, 24(47), 103-126. Recuperado em 04 de julho, 2012, de <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a05v2447.pdf>.
- Napolitano, M. (2004b). A produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime militar contra a MPB nos anos 70. Em *V congresso do ramo latinoamericano da International Association for the Study of the Popular Music (IASPM)*. Rio de Janeiro: IASPM. Recuperado em 04 de agosto, 2009, de [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004\(PDF\)/MarcosNapolitano.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004(PDF)/MarcosNapolitano.pdf).
- Napolitano, M. (2004c). Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar (1966-1968). Em D. A. Reis, M. Ridenti & R. P. S. Motta (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)* (Vol. 1, pp. 203-216). Bauru: EDUSC.
- Napolitano, M. (2005). *História e música: história cultural da música popular* (2a ed.) Belo Horizonte: Autêntica.
- Padrós, E. S. (2007). A política de desaparecimento como modalidade repressiva das ditaduras de segurança nacional. *Tempos Históricos*, 10, 105-127.
- Perrot, M. (2005). Práticas da memória feminina. Em M. Perrot. *As mulheres ou os silêncios da história* (pp. 33-43). (V. Ribeiro, Trad.). Bauru, SP: EDUSC.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento e silêncio (D. R. Flaksman, Trad.). *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15.



- Pontes, J. A. V. & Carneiro, M. (1985). *1968: do sonho ao pesadelo*. São Paulo: Grupo O Estado de São Paulo.
- Reis, D. A., Ridenti, M. & Motta, R. P. S. (2004). Apresentação. Em D. A. Reis, M. Ridenti & R. P. S. Motta (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)* (pp. 9-11). Bauru, SP: EDUSC.
- Ribeiro, R. J. (2004). A utopia lírica de Chico Buarque. Em B. Cavalcante, H. M. M. Starling & J. Einsenberg (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira* (Vol. I, pp. 149-168). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ridenti, M. (1990). As mulheres na política brasileira: os tempos de chumbo. *Tempo Social*, 2(2), 113-128.
- Ridenti, M. (1999). Breve recapitulação de 1968 no Brasil. Em M. A. Garcia & M. A. Vieira (Orgs.). *Rebeldes e contestadores: 1968, Brasil, França e Alemanha* (pp. 55-60). São Paulo: Perseu Abramo.
- Sá, C. P. (2007). Sobre o campo de estudo da memória social: uma perspectiva psicossocial. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 20(2), 290-295.
- Sá, C. P. (2009). A memória histórica numa perspectiva psicossocial. *Morpheus*, 14, 91-100.
- Simões, I. (1999). *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC.
- Souza, L. (2004). Processos de categorização e identidade: solidariedade, exclusão e violência. Em L. Souza & Z. A. Trindade (Orgs.). *Violência e exclusão: convivendo com paradoxos* (pp. 57-74). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Starling, H. M. M. (2004). Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina. Em D. A. Reis, M. Ridenti & R. P. S. Motta (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois* (pp. 217-228). Bauru, SP: EDUSC.
- Tajfel, H. (1983). *Grupos humanos e categorias sociais* (L. Amâncio, Trad.). (Coleção Horizonte de Psicologia, v. II). Lisboa: Livros Horizonte. (Original publicado em 1981).
- Tanno, J. L. (2005). Cartas de presos políticos e de seus familiares: violência e atuação feminina no Governo Vargas. 1930-1945. *Patrimônio e Memória*, 1(1), 53-63. Recuperado em 26 de julho, 2009, de <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/25/25>
- Ventura, Z. (1988). *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Vianna, L. J. W. (2004). Os "simples" e as classes cultas na MPB. Em B. Cavalcante, H. M. M. Starling & J. Einsenberg (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira* (Vol. 1, pp. 69-78). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.



Fonogramas

Chico Buarque de Holanda (1967). *Sem fantasia* [Chico Buarque de Hollanda]. *Chico Buarque de Holanda. vol. 3*. [Meio de gravação: LP]. São Paulo: RGE Discos 303.0005 (1968).

Geraldo Vandré (1968). *Pra não dizer que não falei das flores* [Simone]. *Simone ao vivo: show gravado no Canecão em 30.12.1979*. [Meio de Gravação: LP]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon 364 748562 2 (1980).

Humberto Teixeira & Luiz Gonzaga (1950). *Assum Preto* [Luiz Gonzaga]. *Testamento de Caboclo*. [Meio de gravação: CD]. Rio de Janeiro: Revivendo RVCD-167 (Reedição S/D do original de 1950).

Ismael Silva (1950). *Antonico* [Ismael Silva] *Se você jurar* [Meio de gravação: CD]. Rio de Janeiro: RCA/BMG 82876640692. (Reedição em 2004 do original de 1973)

Roberto Carlos (1970). *Jesus Cristo* [Roberto Carlos]. *Roberto Carlos* [Meio de gravação: LP]. Rio de Janeiro: CBS Records 962798.

Roberto Carlos (1970). *Minha Senhora* [Roberto Carlos]. *Roberto Carlos* [Meio de gravação: LP]. Rio de Janeiro: CBS Records 962798.

Tom Jobim (1972). *Águas de março* [Tom Jobim]. *Matitaperê* [Meio de gravação: CD]. São Paulo: PolyGram 826856-2. (Reedição em 1995 do Original de 1973)

Zé Ketí (1964). *Opinião* [Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale]. *Show Opinião 1965* [Meio de gravação: CD]. São Paulo: Universal Music 73145224002. (Reedição em 2002 do original 1965).

Nota sobre as autoras

Ingrid Faria Gianordoli-Nascimento é Doutora em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Espírito Santo, docente do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais. Coordenadora do núcleo de pesquisa “Memórias, Representações e Práticas Sociais”. Contato: Departamento de Psicologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Av. Antônio Carlos, 6.627, Campus Pampulha, Belo Horizonte-MG, Brasil. CEP: 31270-901. E-mail: fgian@uol.com.br

Sara Angélica Teixeira da Cruz Silva é mestranda em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista da Coordenação



de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Av. Antônio Carlos, 6.627, Campus Pampulha, Belo Horizonte-MG, Brasil. CEP: 31270-901. E-mail: sarangelicapsi@gmail.com

Jaíza Pollyanna Dias da Cruz é mestranda em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Contato: Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Av. Antônio Carlos, 6.627, Campus Pampulha, Belo Horizonte-MG, Brasil. CEP: 31270-901. E-mail: jaizapollyanna@yahoo.com.br

Flaviane da Costa Oliveira é mestranda em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Av. Antônio Carlos, 6.627, Campus Pampulha, Belo Horizonte-MG, Brasil. CEP: 31270-901. E-mail: flavianecoliveira@gmail.com

Flávia Gotelip Corrêa Veloso é mestre em psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: flaviagotelip@gmail.com

Laís Di Bella Castro Rabelo é mestranda em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Av. Antônio Carlos, 6.627, Campus Pampulha, Belo Horizonte-MG, Brasil. CEP: 31270-901. E-mail: laisdibella@gmail.com

Data de recebimento: 06/09/2012

Data de aceite: 26/03/2013