

## Músicas de protesto, fitas cassete e um aparelho em Copacabana

Regina H. Castro McGowan

<https://orcid.org/0009-0006-5592-6355>

(City University of New York (CUNY)/ City College/ Departamento de Línguas e Literaturas Clássicas e Modernas, Nova York, Estados Unidos)

**Resumo:** Durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985), a música popular teve uma função importante como veículo de protesto e de conscientização política da população, principalmente junto à camada mais jovem, composta por estudantes secundaristas e universitários. Ao mesmo tempo, a censura imposta pelo regime fez com que muitas músicas, tanto brasileiras como de outros países, fossem proibidas. O advento da fita cassete revolucionou a reprodução de cópias que podiam ser feitas diretamente de outras fitas, de programas de rádio e de discos de vinil, permitindo assim um maior compartilhamento de músicas de protesto. Se fossem descobertas, fitas cassete com músicas de protesto podiam ser apreendidas pela polícia, por serem consideradas material subversivo, e seus criadores severamente punidos pelo regime. A tarefa de criar e copiar fitas de músicas proibidas exigia cuidado, discrição e, principalmente, um local seguro. Este trabalho de pesquisa debruça-se sobre um artefato musical descoberto em 1984 no Rio de Janeiro, em local clandestino, e busca interpretá-lo à luz da conjuntura histórica dos anos de chumbo no Brasil.

**Palavras-chave:** Brasil. músicas de protesto. estudantes. censura.

### Protest Music, Cassette Tapes, and a Hideout Place in Copacabana

**Abstract:** During Brazil's military dictatorship (1964–1985), popular music served as a powerful vehicle for protest and political awareness, particularly among high school and university students. However, censorship imposed by the regime led to the banning of many songs, both Brazilian and international. The advent of the cassette tape revolutionized music sharing, as copies could be made directly from other tapes, radio programs, or vinyl records, enabling broader dissemination of protest songs. Yet, if discovered, possession of such tapes could lead to their seizure by the police, as they were deemed subversive materials, and their creators faced severe punishment. The process of creating and copying tapes of banned music required caution, discretion, and, most importantly, a secure location. This study focuses on a musical artifact discovered in Rio de Janeiro in 1984 at a clandestine site. We aim to analyze it in the context of Brazil's *anos de chumbo* ("years of lead").

**Keywords:** Brazil. protest songs. students. censorship.

O ano é 1984, e um empreiteiro de obras trabalha na reforma de um apartamento em Copacabana, no Rio de Janeiro. Enquanto ia demolindo um guarda-roupas embutido na parede, o empreiteiro, Moacyr, percebe nele um fundo falso. Dentro dele, encontra uma caixa de papelão e um sofisticado sistema de fiação elétrica. Ao abrir a caixa, Moacyr se vê, frente a frente, com dezenas de fitas cassete: todas idênticas, sem título e sem marca de fabricante. Moacyr, homem de meia idade, experiente e discreto, nada comenta, mas desconfia que o imóvel possa ter servido de “aparelho” nos anos considerados de chumbo da ditadura que começara duas décadas antes. Nessa lógica, o conteúdo das fitas podia ser considerado subversivo para o ainda atuante, embora moribundo, regime militar, que só acabaria, oficialmente, em 1985.

A nova proprietária, que recentemente havia adquirido em leilão o apartamento mobiliado, dera a Moacyr instruções para desfazer-se de tudo que lá encontrasse. Então, junto com peças de mobília, Moacyr acaba por levar para casa também a caixa de fitas. Jamais passa por sua cabeça entregá-las à polícia. Quando Moacyr, meu pai, trouxe a caixa com as fitas cassete para nossa casa, eu e meu irmão caçula, curiosos e ainda carentes de memória histórica, passamos dias a escutá-las. Eram cinquenta fitas no total. Em pouco tempo, percebemos que todas tinham as mesmas músicas: muitas em português, outras em espanhol, mas quase todas desconhecidas, especialmente porque ainda não entendíamos a complicada e recente história política do continente americano. Pré-adolescentes que éramos, usamos algumas das fitas para gravar músicas do rádio. As outras voltaram para a caixa. Em pouco tempo, a caixa deixava de ser novidade. Por vários anos, até eu começar a faculdade, a misteriosa caixa de fitas permaneceria esquecida em um armário qualquer da casa dos meus pais. Aos vinte anos e militando no movimento estudantil na Universidade Federal Fluminense, voltei a interessar-me pelas fitas cassete do apartamento de Copacabana. Já estava então consciente da história da música de protesto e dos festivais estudantis das décadas de 1960 e 1970 no Brasil e na América Latina. Sabia dos artistas presos, dos mortos e torturados e de outros que cantavam sob pseudônimo para driblar a censura. Pude finalmente perceber a importância histórica das fitas e do local onde elas tinham ficado escondidas até que fossem descobertas pelo meu pai em 1984. Nos anos seguintes, de tempos em tempos, lembrava-me das fitas. Durante a pós-graduação, morando nos Estados Unidos, pensei várias vezes em escrever algo sobre elas. Numa das minhas viagens ao Brasil, trouxe de volta uma das fitas. Certo dia, conversando com meu marido, que é historiador, decidimos digitalizar uma delas em CD para em algum momento desenvolver uma pesquisa sobre o assunto. No entanto, outros projetos e outras investigações acabaram por levar-me a caminhos diferentes. Finalmente, no semestre passado, enquanto ensinava um curso sobre música brasileira de protesto, resolvi que era chegado o momento de escrever sobre o que passei a chamar de a FITA.

O caso das fitas cassete do apartamento de Copacabana – claramente um artefato musical – faz parte da história da ditadura militar no Brasil. No ano do aniversário do golpe de 1964, mais uma vez me pergunto o que teria acontecido com as pessoas que criaram as fitas e que nunca mais voltaram para buscá-las. Teriam sido presas? Mortas? Ou teriam fugido? Exiladas, talvez? O que sabemos é que nunca voltaram ao possível “aparelho”, e as fitas jamais chegaram a ser distribuídas. O apartamento em Copacabana onde as fitas teriam sido gravadas e reproduzidas seria possivelmente um dos muitos “aparelhos” espalhados pela cidade. Assim chamados na época da ditadura militar, os aparelhos eram

imóveis alugados ou comprados por movimentos sociais ou partidos políticos clandestinos e de oposição ao regime, como por exemplo o PCB (Partido Comunista Brasileiro) e a ANL (Aliança Nacional Libertadora) para abrigar e servir de local de reunião a militantes de grupos como o MR8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) e a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária). As forças de repressão também utilizavam o termo aparelho. Documentos oficiais compilados no livro *Crimes da Ditadura*, publicado pelo Ministério Público Federal, mostram como elas agiam:

As equipes de operações eram comandadas por um oficial de permanência (em geral, majores ou capitães do Exército) e integradas por até vinte membros, provenientes do corpo de bombeiros, das polícias militar e civil e de outras unidades do I Exército – especialmente a Brigada Paraquedista. À referida seção competia “efetuar missões, cobertura de pontos, neutralização de aparelhos, apreensão de material subversivo, coleta de dados, condução de presos ao Dops, à Auditoria Militar, aos hospitais e aos presídios” (Brasil, 2017, p. 64).

Segundo o depoimento de um policial da época,

As nossas operações eram basicamente neutralizar aparelhos que fossem denunciados ou cobrir pontos com elementos que estavam presos e iam cobrir pontos com elementos que não estavam presos. Então as nossas operações eram essas. Feita a prisão, o preso era entregue à saúde para fazer o exame e daí entregue à seção de informações, que partia para a análise dos papéis recolhidos e para o interrogatório. Fruto disso, eles acionavam a seção de operações para fazer buscas e apreensões, e novas prisões. [...] Um aparelho era um local onde ficavam os subversivos que estavam sendo muito procurados, ou alguns que ficavam por ali com armas, munições e panfletos. [...] Minha função era chegar, prender o pessoal que estava lá, apreender armas, munições e panfletos, e acabar com o aparelho, deixar alguém que ia tomando conta, para que não servisse mais de aparelho [...] (Brasil, 2017, p. 74).

Irônico que as fitas fossem descobertas justamente em 1984, no fim da ditadura militar. Era como se os ares da abertura política do início dos anos de 1980, como a Lei da Anistia de 1979 e a campanha das Diretas Já, afetassem também aquela caixa de fitas, libertando-as da censura ao direito de expressão imposta nos anos de chumbo do regime militar. E, de fato, o simples ato de escutar músicas de protesto já configurava em si uma atitude chamada subversiva. Criar e copiar fitas com músicas de protesto para distribuí-las incorreria, por consequência, um grave risco. Evidentemente, as fitas foram criadas por militantes que arriscaram suas vidas ao fazê-lo. Os protagonistas dessa história, cujos nomes não sabemos, claramente percebiam o alcance da música como instrumento de protesto, de ativismo e de conscientização política. Além disso, morar ou frequentar aparelhos configurava, aos olhos da ditadura, um ato criminoso. Ser militante, enfim, era uma decisão repleta de riscos. Muitos desses militantes eram estudantes, como o próprio Herbert Daniel, na época, um estudante de medicina:

O militante clandestino vivia precariamente em esconderijos (os “aparelhos”). Não devia despertar suspeitas dos vizinhos nem podia travar amizades fora do círculo da organização. Mudava-se com frequência. Tentava andar sempre um passo adiante da repressão, convivendo com o medo da sempre iminente prisão (a “queda”). [...] Nessas condições, a chamada vida útil de um guerrilheiro urbano variava de um a dois anos, ao fim dos quais estaria morto, preso ou, com mais sorte, exilado, conforme o cálculo de Herbert Daniel (ex-Colina e VPR, autor de *Passagem para o Próximo Sonho*) (Um combate [...], s.d.).

A caixa de fitas, se descoberta pela polícia, teria sido catalogada como material subversivo. Uma das particularidades do regime militar de 1964 foi o seu aspecto altamente burocrático. Assim, todo e qualquer material apreendido em aparelhos era detalhadamente catalogado pelas forças de repressão, como pode ser observado na Figura 1:

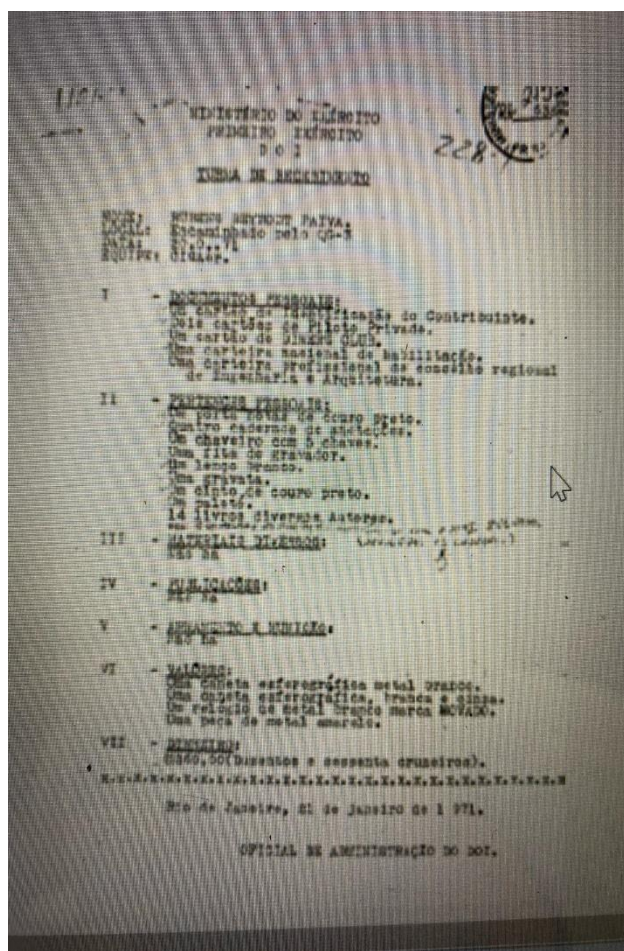


Fig. 1. Relatório do Exército (Brasil, 2017, p. 75)

Se panfletos mimeografados eram muito usados por militantes para disseminar informação política de forma escrita, nada melhor, portanto, do que um instrumento portátil e de fácil reprodução para compartilhar mensagens de som. Nesse contexto, é fundamental entender a importância que teve o advento da fita cassete como instrumento de comunicação de massa. Nas décadas de 1970 e 1980, as fitas cassete foram muito utilizadas para gravar diretamente registros de discos de vinil, de programas de rádio e de outras fitas. Com um tamanho de 10 cm x 7 cm, a fita cassete permitia uma maior economia de espaço em relação aos discos, revolucionando a possibilidade de se gravar e reproduzir sons. Devido à sua pequena dimensão, a fita cassete gerou mais acessibilidade, fazendo com que pessoas comuns – num mundo ainda sem internet – pudessem transportar, escutar e, inclusive, copiar músicas de maneira simples e em qualquer lugar onde houvesse um gravador/tocador de fitas. Isso representou uma nova era no compartilhamento de gravações de som de maneira muito mais simples e mais portátil do que os discos de vinil:

A fita cassete também teve um impacto significativo na indústria musical e como agente de mudança social, ao permitir que artistas emergentes, muitas vezes sem o apoio das grandes gravadoras, pudessem distribuir suas músicas de forma mais acessível. Ao mesmo tempo, sua pequena dimensão, capaz de ser ocultada no bolso da camisa, fez com que conseguissem ultrapassar fronteiras até então intransponíveis, desafiando barreiras políticas impostas por regimes dominantes, numa época em que a Internet ainda não era de uso comum (A fita [...], 2023).

Como mostra a abundante literatura sobre o papel da música popular no tempo da ditadura militar no Brasil, a arte e, principalmente, a música serviram como forte instrumento de mobilização política no período pós-1964. Rocha Gouvêa, por exemplo, discute como a música assume um papel de oposição ao regime através do seu poder linguístico-discursivo (Rocha Gouvêa, 2014, p. 22-32). Victoria Langland, por outro lado, discute o engajamento dos movimentos estudantis como resistência e memória histórica (Langland, 2023, p. 5-6). Isso ocorria também nos anos que precederam o golpe de Estado contra o governo democrático de João Goulart. O estudo de James Green sobre o trabalho de base rural feito por movimentos estudantis como o CPC (Centro Popular de Cultura) desde antes do golpe mostra como a arte produzida no início dos anos de 1960 pelos CPC da UNE (União Nacional dos Estudantes) já mostrava um comprometimento social tanto nas cidades grandes como no campo (Green, 2010, prólogo). Inspirada pela revolução cubana, a onda progressista que se instalou no Brasil e se solidificou durante o governo de João Goulart contribuiria, e muito, para que movimentos sociais e organizações estudantis crescessem durante aquele período. No entanto, esse processo seria interrompido com o golpe de 1964, como argumenta o *Memorial da Democracia*:

O golpe de 64 interrompeu violentamente o maior processo de ascensão das forças populares no Brasil até então. A luta pelas Reformas de Base (agrária, urbana, da economia, da educação) mobilizava milhões de trabalhadores da cidade e do campo, apontando para um projeto de país que conquistou amplos setores sociais e incendiou a imaginação de intelectuais e artistas (Um combate [...], s.d.).

Quatro das dezessete músicas da FITA são do disco compacto *O povo canta*, produzido e lançado em 1961 pelo Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE, a União Nacional dos Estudantes. O repertório do disco tem somente cinco faixas. Como mostra a Figura 2, o documento a seguir, datado de 1962, teria sido feito pela equipe de coordenadores do MEB, o Movimento de Educação de Base, para uma reunião que aconteceria em Recife. Nessa reunião seria discutido o disco da UNE. O documento diz que o disco “*O povo canta* desloca o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate”<sup>1</sup>. Em 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 – o infame AI-5 – que extingue as liberdades civis no Brasil, *O povo canta* entra para a lista dos discos proibidos pela censura.

<sup>1</sup> Arquivo digitalizado pela Universidade Federal de Goiás: “Transcrito do disco ‘O POVO CANTA’ do Centro Popular de cultura da UNE para estudo e crítica no ENCONTRO DE COORDENADORES DO MEB. Recife, 5/15 dez 1962”. Disponível em: <https://www.fe.ufg.br/nedesc/cm/controle/DocumentoControle.php?oper=download&cod=623>. Acesso em: 28 jun. 2024.



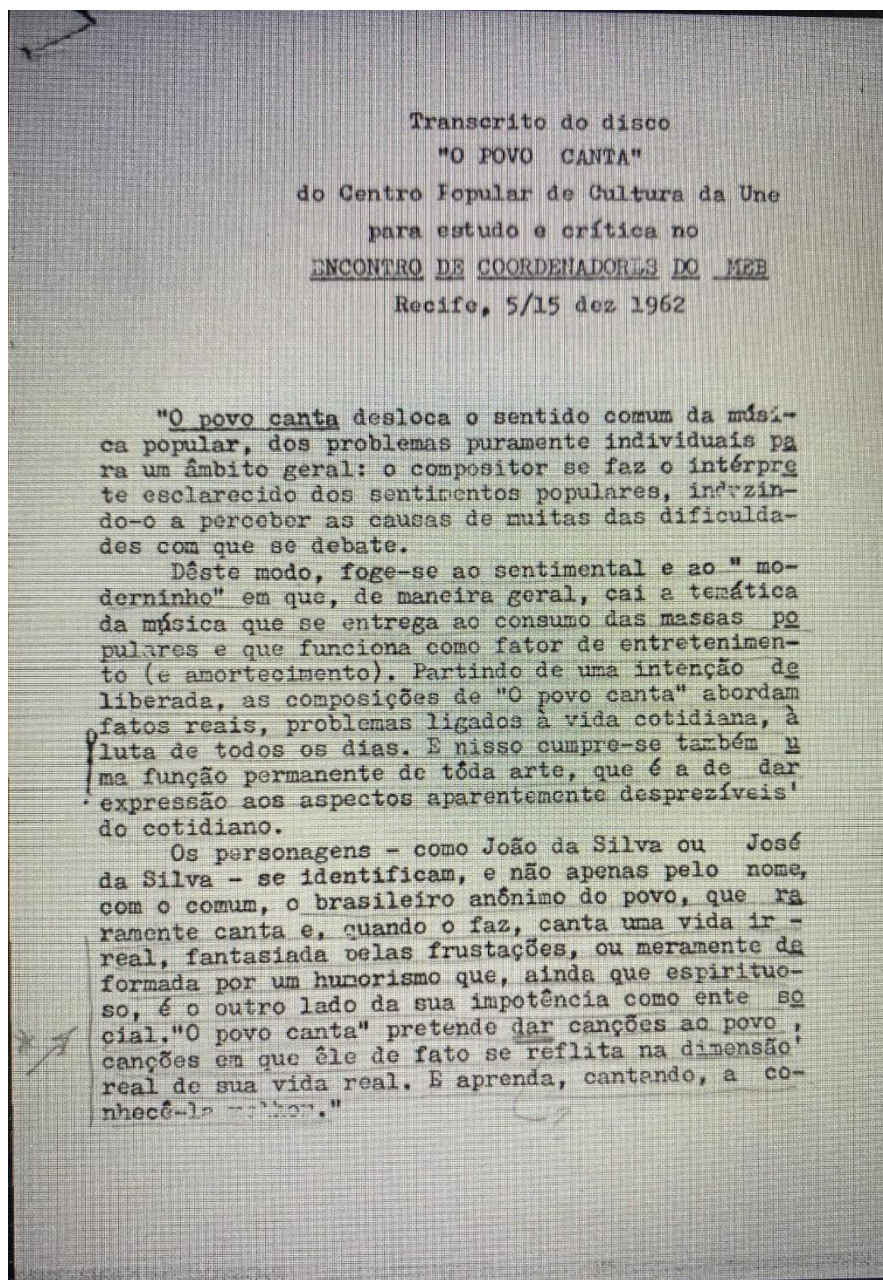


Fig. 2. Documento transcrito do disco *O povo canta*

Similarmente, o repertório da FITA inclui três canções de Chico Buarque que se tornariam célebres músicas de protesto. São elas: *Cálice* (que jogava com a censura através do duplo sentido cálice/cale-se), *Apesar de você* (onde o "você" podia ser entendido como uma metáfora para o general Emílio Garrastazu Médici, então Presidente da República), e *Milagre brasileiro* (que ironizava o suposto crescimento econômico propagandeado pelo governo). *Milagre brasileiro*, conforme o próprio Chico Buarque afirma em uma das faixas da FITA, seria de autoria do sambista carioca Julinho da Adelaide, um dos pseudônimos criados por Chico Buarque para driblar os censores. A FITA inclui também aquela que se

tornaria o hino da juventude brasileira contra a ditadura: a canção *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré.

Na década de 1970, músicas de protesto no Brasil normalmente incluíam artifícios retóricos como a metáfora e a ironia no intento de driblar a censura. Em outros países latino-americanos, no entanto, músicas dessa natureza tendiam, de maneira geral, a ser mais incisivas, não restando dúvidas sobre o seu caráter político. Dentre as dezessete faixas da FITA, nove delas são canções em espanhol. Copiar em cassete músicas censuradas pelo regime seria considerado um ato subversivo. O mesmo pode ser dito sobre o transporte dos discos de vinil e/ou fitas que deram origem ao repertório da FITA. Fazem parte do repertório da FITA canções políticas dos chilenos Victor Jara, Violeta Parra, Quilapayún e Tienponuevo, além de um hino cubano de caráter claramente revolucionário, todas proibidas no Brasil. A escolha e inclusão de canções como *Zamba del Che*, que lamenta a morte de Che Guevara; *No nos moverán*, onde se declara a resistência ao governo Pinochet; *Me gustan los estudiantes*, uma exaltação ao movimento estudantil; e *A Cuba* e *Viva el socialismo*, ambas comemorativas da Revolução Cubana, expressam um sentido de solidariedade latino-americana. A FITA tem também *La carta*, que denuncia a violência dos regimes autoritários, e *Me matan si no trabajo*, contra a opressão do capitalismo. Não menos emblemática é a canção *El pueblo unido jamás será vencido*, uma conhecida frase de protesto em vários países e idiomas.

## 1. Metodologia

As duas músicas mais recentes na FITA são *El rojo gota a gota irá creciendo*, de 1974, e *Milagre brasileiro*, de 1975. Para catalogar todas as músicas da FITA, utilizou-se um aplicativo de busca de som. Dessa forma, foi possível identificar não só os artistas, como também o título de cada canção e as datas de lançamento dos discos. Na ausência de indicações preexistentes, as denominações de Lado A e Lado B da FITA foram escolhidas de forma aleatória. Como pode ser visto na Figura 3, as fitas não têm nenhum indicador de marca ou fabricante. Todas as fitas da caixa são completamente genéricas. A impossibilidade de determinar sua origem seria, quiçá, por questões de segurança.



Fig. 3. A FITA

A catalogação a seguir mostra a sequência das faixas de música conforme aparecem na FITA. Estão incluídos: título, compositor(a), intérprete, disco e, quando existente, data de lançamento. Em seguida, apresenta-se uma análise histórica de cada uma das canções, seguida pela transcrição das letras.

**Lado A:**

- (1) *Canção do subdesenvolvido* (1961), de autoria dos brasileiros Carlos Lyra e Francisco de Assis no disco *O povo canta* (1961).
- (2) *A Cuba* (1971), do chileno Victor Jara no disco *El derecho de vivir en paz*.
- (3) *El rojo gota a gota irá creciendo* (1974), de autoria do grupo chileno Quilapayún no disco *El pueblo unido jamás será vencido*.
- (4) *Canção do trilhãozinho* (1961), de autoria dos brasileiros Carlos Lyra e Francisco de Assis no disco *O povo canta* (1961).
- (5) *Me gustan los estudiantes* (1962), de autoria da chilena Violeta Parra. Interpretada pela argentina Mercedes Sosa no disco *Mercedes Sosa Homenaje a Violeta Parra* (1971).
- (6) *Cálice* (1973), dos brasileiros Chico Buarque e Gilberto Gil. Interpretada por Chico Buarque ao vivo. Censurada e somente lançada no disco *Chico Buarque* (1978).
- (7) *No nos moverán* (1970), de autoria do chileno Roberto Rivera. Interpretada pelo grupo Tiempounuevo, um trio chileno de música folclórica de protesto. Do disco *Hemos dicho basta*.
- (8) *Viva el socialismo* (1962), de autoria da cubana Caridad Moreira e interpretada pelo Coro da Central dos Trabalhadores de Cuba no disco *Aniversario de la revolución cubana: himnos y marchas* (1962).

**Lado B:**

- (1) *Pra não dizer que não falei das flores* (1968), de autoria do brasileiro Geraldo Vandré. Gravada em disco compacto com o nome do autor (1968).
- (2) *Zamba del Che* (1967), de autoria do mexicano Ruben Ortiz. Interpretada pelo chileno Victor Jara no disco *Pongo en tus manos abiertas* (1969).
- (3) *Milagre brasileiro* (1975), de autoria de Julinho da Adelaide, pseudônimo do brasileiro Chico Buarque. Interpretada pela brasileira Miúcha no disco homônimo (1980). A versão da fita é a cantada ao vivo por Chico Buarque.
- (4) *Me matan si no trabajo* (data desconhecida), de autoria do poeta cubano Nicolás Guillén. Interpretada pelo chileno Ángel Parra no disco *Ángel Parra y su guitarra* (1965).
- (5) *Grileiro vem, pedra vai!* (1961), de autoria do brasileiro Raphael de Carvalho, no disco *O povo canta* (1961).
- (6) *La carta* (1960-1963), de autoria da chilena Violeta Parra. Interpretada pela argentina Mercedes Sosa no disco *Homenaje a Violeta Parra* (1971). A versão da FITA é a cantada por Violeta Parra.
- (7) *Zé da Silva é um homem livre* (1960), de autoria dos brasileiros Gení Marcondes (música) e Augusto Boal (letra). Escrita para a peça *Revolução na América Latina*, de Augusto Boal. Interpretada pelo brasileiro Carlinhos Castilho no disco *O povo canta* (1961).



(8) *Apesar de você* (1970), de autoria do brasileiro Chico Buarque. Interpretada por Chico Buarque com a banda brasileira MPB4. Lançada em disco compacto pela Philips em 1970 e novamente no disco *Chico Buarque* (1978).

(9) *El pueblo unido jamás será vencido* (1973), de autoria do chileno Sergio Ortega. Interpretada pelo grupo Quilapayún no disco *El pueblo unido jamás será vencido* (1974). A versão da FITA é ao vivo.

## 2. Análise

### Lado A

1) A primeira faixa do Lado A da FITA é *Canção do subdesenvolvido* (1961), dos brasileiros Carlos Lyra e Francisco de Assis. Essa é uma das faixas do disco *O povo canta*, produzido em 1961 pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Segundo Carlos Motta, Lyra, que foi um dos expoentes da Bossa Nova,

[...] fez também músicas de forte conotação social e política. No longínquo ano de 1961 musicou a peça teatral *Um Americano em Brasília*, de Chico de Assis e Nelson Lins e Barros. É dela a sensacional *Canção do subdesenvolvido*, parceria com Chico de Assis, que também integrou o disco *O Povo Canta*, lançado para ajudar na arrecadação de verbas para a construção do teatro do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1963. Em 1964, ano da *Gloriosa*, o disco foi retirado de circulação e o teatro do CPC da UNE, recém-construído, foi metralhado pelo Movimento Anti-Comunista (MAC), logicamente formado por homens de bem (Motta, 2018).

Para James Green (Green, 2010, prólogo), a canção é uma resposta à Aliança para o Progresso e à relação entre o Brasil e os Estados Unidos, que, do ponto de vista econômico, era vista como desigual: "O tom [da música] faz uma paródia ao modelo econômico de Washington para o Brasil, critica as influências culturais dos Estados Unidos, e ridiculariza a inferioridade paternalista integrada no plano para o Brasil da ideia da Aliança para o Progresso (tradução nossa)"<sup>2</sup>.

O Brasil é uma terra de amores,  
Alcatifada de flores,  
Onde a brisa fala amores,  
Nas lindas tardes de abril.  
Correi pras bandas do Sul.  
Debaixo de um céu de anil,  
Encontrareis um gigante deitado:  
Santa Cruz, hoje o Brasil.

Mas um dia o gigante despertou (ooaahhh!).  
Deixou de ser gigante adormecido.  
E dele um anão se levantou.  
Era um país subdesenvolvido.  
Subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido,  
subdesenvolvido (2x)

E passado o período colonial,  
O país passou a ser um bom quintal.  
E depois de dada a conta a Portugal  
Instalou-se o latifúndio nacional. (Ai)

Subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido,  
subdesenvolvido (2x)

Então o bravo brasileiro (iehéé),  
Em perigos e guerras esforçados (iehéé),  
Mais que prometia a força humana  
Plantou couve, colheu banana.  
Bravo esforço do povo brasileiro  
Mandou vir capital lá do estrangeiro.  
Subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido,  
subdesenvolvido (2x)

As nações do mundo para cá mandaram  
Os seus capitais tão desinteressados.  
As nações coitadas só queriam ajudar, não é?  
Aquela ilha velha não roubou ninguém,  
País de poucas terras só nos fez um bem  
Um Big Ben  
Um Big Ben, bom, bem, bom  
Nos deu luz (ah!)

<sup>2</sup> Original: "The tune parodies Washington's economic model for Brazil, criticizes U.S. cultural influences, and ridicules the paternalistic inferiority embedded in the notion of the Alliance for Progress' plan for Brazil" (Green, 2010, prólogo).

Tirou ouro (oh!)  
 Nos deu trem (ah!)  
 Mas levou o nosso tesouro.  
 Subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido,  
 subdesenvolvido (2x)

Mas data houve em que se acabaram os tempos  
 duros e sofridos  
 Porque um dia aqui chegaram os capitais dos países  
 amigos.  
 País amigo, desenvolvido,  
 País amigo, país amigo,  
 Amigo do subdesenvolvido  
 País amigo, país amigo.  
 E os nossos amigos americanos  
 Com muita fé, com muita fé,  
 Nos deram dinheiro e nós plantamos  
 Só café, só café.  
 É uma terra em que se plantando tudo dá.  
 Pode-se plantar tudo que quiser  
 Mas eles resolveram que nós devíamos plantar  
 Só café, só café

Bento que bento o frade, frade.  
 Na boca do forno, forno.  
 Tirai um bolo, bolo.  
 Fareis tudo que seu mestre mandar?  
 Faremos todos, faremos todos, faremos todos.  
 Começaram a nos vender e nós comprar.  
 Comprar borracha, vender pneu.  
 Comprar minério, vender navio.  
 Pra nossa vela, vender pavio.  
 Só mandaram o que sobrou de lá:  
 Matéria plástica, que entusiástica,

Que coisa elástica, que coisa drástica,  
 Rock balada, filme de mocinho,  
 Ar refrigerado e chiclete de bola (pop)  
 E coca cola.  
 Subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido,  
 subdesenvolvido.

O povo brasileiro tem personalidade.  
 Não se impressiona com facilidade  
 Embora pense como americano  
 Uuuuuu, I'm going to kill that indian before he kills  
 me (pinim...)  
 Embora dance como americano  
 Ta-ta-ta-ta, ta-ta-ta-ta  
 Embora cante como americano  
 Eh boi, lá, lá, lá,  
 Eh roçado bão, lá, lá, lá,  
 O melhor do meu sertão, lá, lá, lá  
 Comeram o boi.

O povo brasileiro, embora pense, cante e dance como  
 americano  
 Não come como americano,  
 Não bebe como americano,  
 Vive menos, sofre mais  
 Isso é muito importante  
 Muito mais do que importante  
 Pois difere o brasileiro dos demais  
 Personalidade, personalidade, personalidade sem  
 igual,  
 Porém,  
 Subdesenvolvida, subdesenvolvida,  
 Essa é que é a vida nacional.

2) *A Cuba* (1971) foi composta e gravada por Victor Jara, sendo uma das faixas do disco *El derecho de vivir en paz*, produzido pela gravadora chilena Dicap. Militante e cantor folclórico chileno, Jara era conhecido por suas canções de cunho político. No mesmo ano de seu lançamento, o disco recebeu o prêmio *Laurel de Oro*, valendo a Jara o título de melhor compositor do ano. Em 1973, poucos dias após o golpe de Estado de Augusto Pinochet contra o governo da Unidade Popular de Salvador Allende, Jara seria levado a um estádio convertido em campo de concentração. Lá, segundo inúmeras testemunhas, Jara teria sido brutalmente torturado e assassinado por membros das forças militares de Pinochet (Victor [...], s.d.).

Em *A Cuba*, Victor Jara faz um tributo à revolução cubana e aos seus líderes. A canção ilustra a história recente do país, expressando admiração por figuras icônicas da ilha, como José Martí, Fidel Castro e Che Guevara. A letra evidencia um fervor revolucionário e o sentimento de solidariedade com a ilha, expressados através de metáforas e simbolismos culturais ("*el son*", "*la caña de azúcar*", "*los caminos del Che*", "*nuestra sierra es la elección*"). *A Cuba* exalta a revolução cubana como um exemplo de justiça social a ser seguida por toda a América Latina:

*Si yo a Cuba le cantara,  
 le cantara una canción,  
 tendría que ser un son,  
 un son revolucionario,  
 pie con pie, mano con mano,  
 corazón a corazón,  
 corazón a corazón,*

*pie con pie, mano con mano,  
 como se le habla a un hermano,  
 si me quieres, aquí estoy  
 ¿qué más te puedo ofrecer  
 sino continuar tu ejemplo?  
 Comandante, compañero,  
 ¡viva tu revolución!*

*Si quieres conocer a Martí y a Fidel,  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré  
si quieres conocer los caminos del Che,  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré  
si quieres tomar ron pero sin Coca Cola,  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré  
si quieres trabajar en la caña de azúcar,  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré  
en un barquito se va el vaivén,  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré  
si quieres conocer a Martí y a Fidel.  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré*

*Si yo a Cuba le cantara,  
le cantara una canción,  
tendría que ser un son,  
un son revolucionario,  
pie con pie, mano con mano,  
corazón a corazón.  
Como yo no toco el son  
pero toco la guitarra,*

*que está justo en la batalla  
de nuestra revolución,  
será lo mismo que el son  
que hizo bailar a los gringos,  
pero no somos guajiros,  
nuestra sierra es la elección.*

*Si quieres conocer a Martí y a Fidel,  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré  
si quieres conocer los caminos del Che,  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré  
si quieres tomar ron pero sin Coca Cola,  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré  
si quieres trabajar en la caña de azúcar,  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré  
en un barquito se va el vaivén,  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré  
si quieres conocer a Martí y a Fidel.  
si quieres conocer los caminos del Che,  
a Cuba, a Cuba, a Cuba iré... Perdiéndose.*

3) *El rojo gota a hora irá creciendo* (1974), do grupo chileno Quilapayún, é uma das faixas do disco *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido*. O grupo, formado em 1965 pelos irmãos Julio Numhauser e Eduardo Carrasco, se consagraria como precursor do movimento musical conhecido como A Nova Canção Chilena. A canção seria uma resposta ao golpe de Estado de 1973, liderado pelo general Augusto Pinochet contra Salvador Allende, um presidente democraticamente eleito e abertamente progressista. A letra expressa resistência ao mesmo tempo em que anuncia que a onda vermelha ("*el rojo*"), uma metáfora para o socialismo, seguiria crescendo, não obstante a crescente e violenta repressão aos movimentos sociais perpetrada pelo regime Pinochet ("*aunque nos aten grillos y cadenas // aunque disparen contra los obreros*");

*Aunque destruyan todos los caminos  
Ninguna fuerza detendrá a mi pueblo  
Aunque nos aten grillos y cadenas  
De ningún amo seremos esclavos  
Y seguiremos reviviendo en las batallas  
Y seguiremos creciendo y combatiendo  
Y en el suelo traicionado de la patria  
El rojo, gota a gota, irá naciendo.*

*Chile territorio ensangrentado  
Chile seguirá por siempre unido*

*Chile luchará contra el tirano  
Chile no será jamás vencido.*

*Aunque disparen contra los obreros  
Ninguna bala matará a mi pueblo.  
Aunque fusilen a mis compañeros  
Ninguna herida nos dará la muerte  
Y seguiremos levantando las banderas  
Y seguiremos luchando y avanzando  
Y en el suelo traicionado de la patria  
El rojo, gota a gota, irá naciendo.*

4) *Canção do trilhãozinho* (1961), dos brasileiros Carlos Lyra e Francisco de Assis, é a segunda das cinco faixas do disco *O povo canta* incluídas na FITA. O disco, como anteriormente mencionado, foi produzido pelo CPC da UNE. Desde o início de sua carreira musical, Carlos Lyra se manteria ligado à ideia de arte consciente. Participava ativamente de movimentos sociais, particularmente o movimento estudantil, vindo a ser um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da UNE. O CPC, como era chamado, tinha como missão principal levar a cultura até as massas, com um sentido amplo de conscientização e mobilização social das camadas menos favorecidas da sociedade.

A canção critica o conceito econômico de desenvolvimento atrelado a investimentos internacionais, enquanto sugere, de maneira diversa, que o foco deveria estar na ideia de desenvolvimento social. De forma satírica, a letra simula um diálogo entre um brasileiro, que sonha com o desenvolvimento,

e um norte-americano, que prega medidas de austeridade. Os versos que mostram a fala do norte-americano reproduzem o que se percebia como o seu sotaque ao expressar-se em português ("Trilhãozinho bonitinho/ Não servir pro seu nação/ Mas eu ter aqui uma outra sugeston// Virar trilhãozinha/ E ainda compreçon/Moderaçon/ Importaçõn/ Alienaçon"):

Trilhãozinho... ú ú...  
Se eu tivesse um trilhãozinho  
Meu país mais felizinho  
la ser, eu sei, eu sei, tão bom  
Ai meu Deus que sonho lindo  
Meu país evoluindo  
la ser, tão bom  
Trilhãozinho resolvendo  
O país desenvolvendo  
la ser, tão bom

Em lugar de trilhãozinho  
O melhor é instruçãozinha  
Seu país precisa de instrução  
Trilhãozinho bonitinho  
Não servir pro seu nação

Mas eu ter aqui uma outra sugeston  
204, 205, 206, 207, 208, 209, e depois 210

Assim por diante  
Até instruçãozinha  
Virar trilhãozinha  
E ainda compreçon  
Moderaçon  
Importaçõn  
Alienaçon

Para um dia como o meu  
Seu país desenvolver  
E então vocês poder ter  
O seu trilhão.

5) *Que vivan los estudiantes* é uma composição de 1962 da cantora, compositora e ativista política chilena Violeta Parra. A versão que aparece na FITA é interpretada pela própria Violeta Parra. Em 1971, a cantora argentina Mercedes Sosa a gravaria para o disco *Mercedes Sosa Homenaje a Violeta Parra*. A letra é uma homenagem ao papel de vanguarda representado pelos estudantes secundaristas e universitários, descritos como heróis "*que no se asustan/ de animal ni policía/ y no le asustan las balas*". A partir da gravação na voz de Mercedes Sosa, a música passaria, na década de 1970, a ter uma maior repercussão, tornando-se emblemática do movimento estudantil na América Latina:

*¡Que vivan los estudiantes  
Jardín de nuestra alegría!  
Son aves que no se asustan  
De animal ni policía  
Y no le asustan las balas  
Ni el ladrar de la jauría  
Caramba y zamba la cosa  
¡Que viva la astronomía!*

*¡Que vivan los estudiantes  
Que rugen como los vientos  
Cuando les meten al oído  
Sotanas y regimientos  
Pajarillos libertarios  
Igual que los elementos  
Caramba y zamba la cosa  
¡Que vivan lo' experimentos!*

*Me gustan los estudiantes  
Porque levantan el pecho  
Cuando le dicen harina  
Sabiéndose que es afrecho  
Y no hacen el sordomudo  
Cuando se presenta el hecho  
Caramba y zamba la cosa  
¡El código del Derecho!*

*Me gustan los estudiantes  
Porque son la levadura  
Del pan que saldrá del horno  
Con toda su sabrosura  
Para la boca del pobre  
Que come con amargura  
Caramba y zamba la cosa  
¡Viva la literatura!*

*Me gustan los estudiantes  
Que marchan sobre la ruina  
Con las banderas en alto  
Va toda la estudiantina  
Son químicos y doctores  
Cirujanos y dentistas  
Caramba y zamba la cosa  
¡Vivan los especialistas!*

*Me gustan los estudiantes  
Que van al laboratorio  
Descubren lo que se esconde  
Adentro del confesorio  
Ya tienen un gran carrito  
Que llegó hasta el Purgatorio  
Caramba y zamba la cosa  
¡Los libros explicatorios!*



*Me gustan los estudiantes  
Que con muy clara elocuencia  
A la bolsa negra sacra  
Le bajó las indulgencias*

*Porque, ¿hasta cuándo nos dura  
Señores, la penitencia?  
Caramba y zamba la cosa  
¡Qué viva toda la ciencia!*

6) *Cálice*, composta pelos brasileiros Chico Buarque e Gilberto Gil em 1973, seria censurada e somente lançada em disco cinco anos mais tarde, em 1978. A versão que aparece na FITA é a cantada ao vivo por Chico Buarque. Chico e Gil a teriam composto para uma apresentação no espetáculo PHONO 73 na cidade de São Paulo. Porém, no exato momento da apresentação, Chico e Gil tiveram seus microfones desligados pelos produtores do show, que temiam represálias do regime. O próprio título, que pode ser entendido como "Cale-se", seria uma denúncia à falta de liberdade de expressão no Brasil. Além disso, a canção está repleta de metáforas que denunciam a violência e a opressão do governo militar: "Como beber dessa bebida amarga/ Tragar a dor, engolir a labuta/ Mesmo calada a boca, resta o peito// Como é difícil acordar calado/ Se na calada da noite eu me dano". Embora a letra tenha sido alterada para evitar a censura, o público percebia o verdadeiro sentido da música. Isso faria com que *Cálice* viesse a se tornar uma das mais icônicas músicas de protesto feitas no Brasil durante a ditadura. A apresentação na PHONO 73, representou um momento simbólico de resistência e coragem da arte contra a censura:

Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue

Pai, afasta de mim esse cálice, pai  
Afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga  
Tragar a dor, engolir a labuta  
Mesmo calada a boca, resta o peito  
Silêncio na cidade não se escuta

De que me vale ser filho da santa  
Melhor seria ser filho da outra  
Outra realidade menos morta  
Tanta mentira, tanta força bruta

Pai (pai)  
Afasta de mim esse cálice (pai)  
Afasta de mim esse cálice (pai)  
Afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue

Como é difícil acordar calado  
Se na calada da noite eu me dano  
Quero lançar um grito desumano  
Que é uma maneira de ser escutado  
Esse silêncio todo me atordoa  
Atordoados eu permaneço atento  
Na arquibancada pra qualquer momento  
Ver emergir o monstro da lagoa

Pai (pai)  
Afasta de mim esse cálice (pai)  
Afasta de mim esse cálice (pai)  
Afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue

De muito gorda a porca já não anda (cálice)  
De muito usada a faca já não corta  
Como é difícil, pai (pai), abrir a porta (cálice)  
Essa palavra presa na garganta

Esse pileque homérico no mundo  
De que adianta ter boa vontade  
Mesmo calado o peito, resta a cuca  
Dos bêbados do centro da cidade

Pai (pai)  
Afasta de mim esse cálice (pai)  
Afasta de mim esse cálice (pai)  
Afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue

Talvez o mundo não seja pequeno (cálice)  
Nem seja a vida um fato consumado (cálice, cálice)  
Quero inventar o meu próprio pecado  
(Cálice, cálice, cálice)  
Quero morrer do meu próprio veneno  
(Pai, cálice, cálice, cálice)

Quero perder de vez tua cabeça (cálice)  
Minha cabeça perder teu juízo (cálice)  
Quero cheirar fumaça de óleo diesel (cálice)  
Me embriagar até que alguém me esqueça (cálice)

7) *No nos moverán* (1970) é uma composição do chileno Roberto Rivera cantada pelo também chileno grupo folclórico Tienponuevo. A música faz parte do disco *Hemos dicho basta*. Segundo David Spener (2016), a origem de *No nos moverán* está na canção em inglês *We Shall Not Be Moved*, que, por sua vez, teve origem nas congregações protestantes dos Estados Unidos no início do século XX, quando servia como instrumento de convicção religiosa. Nos anos 1930, com os movimentos sindicais pela luta dos direitos dos trabalhadores, a música passou a ter uma conotação política de protesto e resistência. Nos anos de 1950 e 1960, militantes dos direitos civis americanos incorporaram mais versos à música, dando-lhe um forte sentido de luta por justiça contra a segregação racial nos Estados Unidos (Spener, 2016). Traduzida ao espanhol, *We shall not be moved* havia sido cantada em mobilizações contra o ditador espanhol Francisco Franco. Na América Latina, manteve o mesmo caráter de unidade contra a opressão, sendo uma das músicas mais executadas no Chile, nas manifestações contra a ditadura de Augusto Pinochet. A versão que aparece na FITA inclui a estrofe "*Ni con un golpe de Estado ¡no nos moverán!*", que seria tocada na Rádio Magallanes no dia 11 de setembro de 1973, justamente após o último discurso de Salvador Allende e antes da rádio ser retirada do ar pelos militares. A música expressa um sentido de unidade e determinação:

*No, no, no nos moverán  
No, no, no nos moverán,  
El que no crea que haga la prueba,  
No nos moverán.*

*Unidos en sindicatos no nos moverán!  
Unidos en sindicatos no nos moverán!  
Y el que no crea que haga la prueba,*

*no nos moverán.  
¡Construyendo el socialismo no nos moverán!  
¡Construyendo el socialismo no nos moverán!  
Y el que no crea que haga la prueba, no nos moverán.*

*¡Ni con un golpe de estado no nos moverán!  
¡Ni con un golpe de estado no nos moverán!  
Y el que no crea que haga la prueba, no nos moverán.*

8) *Viva el socialismo* (1962), última faixa do lado A da FITA, é uma composição da cubana Caridad Moreira para o Coro de la Central de Trabajadores de Cuba Revolucionaria nas comemorações do terceiro aniversário da Revolução Cubana. Faz parte do disco *Aniversario de la Revolución Cubana: Himnos y Marchas*. A inclusão desse hino na FITA demonstra como os movimentos de esquerda dos anos de 1960 e 1970, não somente no Brasil, mas em toda a América Latina, inspiravam-se em Cuba como um modelo contra o imperialismo e a dominação do capital estrangeiro. Isso mostra, ademais, que quem fez ou copiou a FITA enxergava a si próprio e via a sua luta não como um movimento isolado, mas como parte indissociável na luta dos "*pueblos de América*" por igualdade social em um continente subjugado por governos autoritários:

*¡Viva el tercer aniversario!  
¡Vivan las ideas de Marx!  
¡Vivan los pueblos de América,  
que luchan por su libertad!*

*Lenin, Martí, Fidel Castro  
¡Viva la paz!  
son los días que inspiran a pelear  
¡a pelear!*

*Por el triunfo del proletariado  
que lucha contra el capital.  
¡a luchar!*

*Adelante obrero socialista,  
la victoria es nuestra y lo será.  
En la mente las ideas marxistas.  
¡Hoy mañana y siempre Cuba vencerá!*

**Lado B**

1) A primeira faixa do Lado B da FITA é a icônica música *Pra não dizer que não falei das flores* (1968), do brasileiro Geraldo Vandré, gravada no disco compacto do mesmo nome. Uma das músicas mais entoadas nas passeatas e demonstrações contra a ditadura militar, a canção acabou por tornar-se um hino em prol da esperança e contra o regime. Foi cantada pela primeira vez por Geraldo Vandré em 1968, no Festival Internacional da Canção, que acontecia no estádio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. No dia final da competição, 20 mil pessoas, quase todas jovens, lotavam o estádio. Apesar de favorita do público, *Pra não dizer que não falei das flores* não conquistaria o primeiro lugar. No entanto, a canção entraria para a história da música de protesto no Brasil, sendo frequentemente entoada em marchas e protestos estudantis durante o governo militar.

Victoria Langland (2013) observa como os estudantes, durante o regime militar, e especialmente após o assassinato do líder estudantil Edson Luis, passam a representar a dualidade militante/mártir. A morte de Luís desencadearia fortes ondas de protesto por todo o país, e, em contrapartida, uma onda de violência repressiva por parte do Estado, amparada pelo AI-5 (Langland, 2013, p. 205). Nesse contexto, o refrão “Vem, vamos embora/ que esperar não é saber/ quem sabe faz a hora/ não espera acontecer” podia ser entendido, tanto pelos manifestantes como pela censura, como um chamado à revolução. Luana Sena, em artigo para a *Revista Revestrés* (2023), cita o escritor Millôr Fernandes, que chamou a canção de Vandré de a “Marselhesa brasileira”. Sena também analisa o seu impacto discursivo através de entrevistas com jornalistas e pesquisadores:

Para Feliciano Bezerra, doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professor de Letras da Universidade Estadual do Piauí, trata-se de uma canção emblemática da chamada “arte engajada” do período. [...] O pesquisador observa ainda que alguns de seus versos, notadamente o refrão, foram construídos de forma a não se limitarem a pontualidades referenciais de espaço e tempo. “Isso resultou em presunções universalizantes da condição existencial do sujeito lírico, do indivíduo que está no mundo e que precisa compreender que ‘esperar não é saber’ e que ‘quem sabe faz a hora, não espera acontecer’”. Além disso, *Pra não dizer que não falei das flores* tem um aspecto de “metacanção”, nas palavras do professor: “antes de tudo, antes de qualquer efeito enunciativo, ela nos convida a segui-la em seu caminho. A canção pede passagem e quer ser cantada” (Sena, 2023).

Luana Sena observa como o jornalista Tárík de Souza define os festivais de música da época como “vitrine e laboratório” devido ao seu grande poder de alcance em toda uma camada jovem da população. Esse poder de alcance contribuiria e muito para a popularização da canção de Geraldo Vandré: “por ter mais visibilidade e força de difusão, a canção de Vandré acabou circulando com maior intensidade e ganhando mais presença e adesão” (Sena 2023).

Caminhando e cantando  
E seguindo a canção  
Somos todos iguais  
Braços dados ou não

Nas escolas, nas ruas  
Campos, construções  
Caminhando e cantando  
E seguindo a canção

Vem, vamos embora  
Que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora  
Não espera acontecer

Vem, vamos embora  
Que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora  
Não espera acontecer

Pelos campos, há fome  
Em grandes plantações  
Pelas ruas, marchando  
Indecisos cordões

Ainda fazem da flor  
Seu mais forte refrão  
E acreditam nas flores  
Vencendo o canhão

Vem, vamos embora  
Que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora  
Não espera acontecer (2x)

Há soldados armados  
Amados ou não  
Quase todos perdidos  
De armas na mão

Nos quartéis lhes ensinam  
Uma antiga lição  
De morrer pela pátria  
E viver sem razão

Vem, vamos embora  
Que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora  
Não espera acontecer (2x)

Nas escolas, nas ruas  
Campos, construções  
Somos todos soldados  
Armados ou não

Caminhando e cantando  
E seguindo a canção  
Somos todos iguais  
Braços dados ou não

Os amores na mente  
As flores no chão  
A certeza na frente  
A história na mão

Caminhando e cantando  
E seguindo a canção  
Aprendendo e ensinando  
Uma nova lição

Vem, vamos embora  
Que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora  
Não espera acontecer (3x)

2) *Zamba del Che* (1969) é uma composição de 1967 do mexicano Ruben Ortiz gravada pelo chileno Victor Jara para o disco *Pongo en tus manos abiertas*, de 1969. Trata-se de uma elegia ao guerrilheiro Che Guevara, assassinado na Bolívia em 1967. Segundo Jorge Leiva (2023), Jara conheceu a música por meio do grupo mexicano Los Folkloristas, do qual fazia parte Ruben Ortiz:

“O que fazíamos não se escutava na rádio, nem na televisão, nem se conseguiam gravações com facilidade”, conta um de seus fundadores, René Villanueva, no livro *Cantares de la memoria* (1994), onde narra a história do grupo. Os músicos escutaram *Zamba del Che*, mas não a gravaram de imediato, e o próprio Villanueva ficou com a gravação... Em 1968, a ex-esposa de Villanueva, a bailarina Rosa Bracho, viajou ao Chile para juntar-se ao Balé Nacional e levou consigo discos e gravações de Los Folkloristas, incluindo a canção *Zamba del Che*, para mostrá-los no Chile. No Balé, fez amizade com Joan Turner, e dessa maneira Victor Jara conheceu a música de Los Folkloristas. Jara escutou tudo e pegou duas daquelas canções para o seu disco de 1969, *Pongo en tus manos abiertas*: *Juan sin tierra* e *La zamba del Che*, e mandou um disco a Villanueva com uma dedicatória escrita à mão para todo o grupo: “Com um profundo desejo de paz, amor e liberdade, para meus amigos Los Folkloristas” (Leiva, 2023, tradução nossa)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Original: “Lo que hacíamos no se escuchaba en la radio ni en la TV ni se conseguían grabaciones con facilidad” cuenta uno de sus fundadores, René Villanueva, en el libro *Cantares de la memoria* (1994), donde narra la historia del conjunto. Los músicos escucharon la “Zamba del Che”, pero no la grabaron inmediatamente, y el propio Villanueva se quedó con la grabación... En 1968, la ex esposa de Villanueva, la bailarina Rosa Bracho, viajó a Chile para integrarse al Ballet Nacional y trajo discos y grabaciones de Los Folkloristas, incluyendo la “Zamba del Che”, para mostrarlas en Chile. En el Ballet se hizo amiga de Joan Turner, y de esa manera Víctor Jara conoció la música de Los Folkloristas, Escuchó todo y tomó dos de sus canciones para su disco de 1969 *Pongo en tus manos abiertas*: “Juan sin tierra” y “La zamba del Che”, y envió un disco a Villanueva con una dedicatoria escrita a mano para todo el conjunto: “Con un profundo anhelo de paz, amor y libertad, para mis amigos Los Folkloristas” (Leiva, 2023).

*Vengo cantando esta zamba  
con redoble libertario,  
mataron al guerrillero  
Che comandante Guevara.  
Selvas, pampas y montañas  
patria o muerte su destino.*

*Que los derechos humanos  
los violan en tantas partes,  
en América Latina  
domingo, lunes y martes.*

*Nos imponen militares  
para sojuzgar los pueblos,  
dictadores, asesinos,  
gorilas y generales.*

*Explotan al campesino  
al minero y al obrero,  
cuanto dolor su destino,  
hambre miseria y dolor.  
Bolívar le dió el camino  
y Guevara lo siguió:*

*liberar a nuestro pueblo  
del dominio explotador.*

*A Cuba le dió la gloria  
de la nación liberada.  
Bolivia también le llora  
su vida sacrificada.  
San Ernesto de La Higuera  
le llaman los campesinos,  
selvas, pampas y montañas,  
patria o muerte su destino.*

3) *Milagre brasileiro* (1975) é uma música de autoria do brasileiro Chico Buarque sob o nome de Julinho da Adelaide, um pseudônimo criado pelo artista para que pudesse compor suas canções e não sofrer censura. A partir de 1970, com o sucesso de público de *Apesar de você*, as novas composições de Chico Buarque passam todas a sofrer uma espécie de censura prévia. Julinho da Adelaide, entretanto, teve vida curta; de sua autoria há três canções apenas: *Milagre brasileiro*, *Jorge maravilha* e *Acorda, amor*. Nas suas apresentações ao vivo, Chico Buarque dizia ao público que Julinho da Adelaide era um compositor nascido e criado na favela do Esqueleto, no Rio de Janeiro. Antes de ser descoberto pela censura, Julinho da Adelaide daria, em 1974, aquela que seria uma entrevista exclusiva ao jornalista Mário Prata. Na entrevista, publicada pelo jornal *Última Hora*, Julinho fala sobre a sua trajetória meteórica dentro da música popular brasileira (Como [...], 2024). Na versão que aparece na FITA, antes de começar a cantar, Chico Buarque anuncia, de forma bastante irônica e irreverente, que “Julinho da Adelaide morreu, que mataram o Julinho”:

Eu tenho a maior tristeza de informar ao público que o autor deste samba que a gente cantou, e de outros que hoje nós vamos cantar adiante, o Julinho da Adelaide, morreu, quer dizer, mataram o Julinho da Adelaide, dedaram o Julinho. Mas o consolo que nos resta é que nas andanças, procurando valores novos pelas favelas do Rio, encontramos na favela do Esqueleto um primo do Julinho, chamado Jorginho do Esqueleto. O primo dele herdou a verve do Julinho, e não adianta matar ele, dedar o Jorginho, porque a família deles é muito grande. Então, o Jorginho, o Jorginho tem um samba feito em parceria com o Julinho, que entregou inclusive pra o MPB4 gravar. Nós vamos cantar esse samba agora, que se chama *Milagre*<sup>4</sup>.

*Milagre brasileiro* jamais chegou a ser gravada na voz de Chico Buarque. Há, no entanto, uma gravação de 1980 na voz de Miúcha, em disco homônimo. Quando, na versão ao vivo que foi incluída na FITA, Chico anuncia que “mataram o Julinho[...]”, ele na verdade estaria revelando ao público que seu pseudônimo havia sido descoberto pela censura. A faixa encontrada na FITA possivelmente teria sido gravada da apresentação que Chico Buarque fez em Curitiba, em 1975. Nessa apresentação, segundo Márcio Pinheiro, Chico Buarque fala da morte de Julinho da Adelaide:

[Julinho] sumiu em fevereiro e seria enterrado no dia 4 de março de 1975. Em um espetáculo apresentado no teatro Guaíra em Curitiba, Chico deu ao público que lá estava a triste notícia do falecimento do compositor... Ao final da notícia, Chico deixava aos ouvintes uma esperança, existia um outro sambista na família, o compositor Jorginho do Esqueleto (Pinheiro, 2024, p. 79).

<sup>4</sup> Faixa 3 da FITA, lado B.



Cadê o meu?  
 Cadê o meu, ó meu?  
 Dizem que você se defendeu  
 É o milagre brasileiro  
 Quanto mais trabalho  
 Menos vejo dinheiro  
 É o verdadeiro boom  
 Tu tá no bem bom  
 Mas eu vivo sem nenhum

Cadê o meu?  
 Cadê o meu, ó meu?  
 Eu não falo por despeito  
 Mas, também, se eu fosse eu  
 Quebrava o teu  
 Cobrava o meu  
 Direito

4) *Me matan si no trabajo* (1965) é um poema do livro *West Indies, Ltda* (1934), do poeta cubano Nicolas Guillén. O poema foi cantado e musicalizado pelo chileno Ángel Parra no disco *Ángel Parra y su guitarra* (1965). Trata-se de uma crítica indireta ao capitalismo, onde o "poeta do povo", como ficou conhecido Guillén, fala sobre a exploração excessiva da força de trabalho humana. Para Virgílio López Lemus, "*Me matan si no trabajo/ y si trabajo me matan* é a melhor introdução para Guillén que se segue: o da alta poesia social, da poesia que é capaz de representar assuntos-chave das classes exploradas cubanas, mas cujo canto se internacionaliza" (López Lemus, 2004, p. 218, tradução nossa)<sup>5</sup>.

*Me matan si no trabajo,  
 y si trabajo me matan.  
 Siempre me matan, me matan, ay,  
 siempre me matan.*

*Ayer vi a un hombre mirando,  
 mirando el sol que salía.  
 El hombre estaba muy serio  
 porque el hombre no veía.*

*Ay, los ciegos viven sin ver*

*cuando sale el sol  
 cuando sale el sol.*

*Ayer vi a un niño jugando  
 a que mataba a otro niño.  
 Hay niños que se parecen  
 a los hombres trabajando*

*Ay, quién le dirá cuando crezcan  
 que los hombres no son niños,  
 que no lo son.*

5) *Grileiro vem, pedra vai!* (1961) é uma canção composta pelo brasileiro Raphael de Carvalho e posteriormente incluída no disco *O povo canta*, do CPC da UNE, lançado em 1961. Esta é a quarta música do disco que aparece incluída no repertório da FITA. Como anteriormente mencionado, o disco trazia cinco canções: *Canção do subdesenvolvido*, de Carlos Lyra e Francisco de Assis; *João da Silva*, de Billy Blanco; *Canção do Trilhãozinho*, de Carlos Lyra e Francisco de Assis; *Grileiro vem, Pedra Vai!*, de Raphael de Carvalho; e *Zé da Silva é um Homem Livre*, de Geni Marcondes e Augusto Boal. O editorial do disco afirma que

as composições reunidas neste disco representam uma experiência nova na música popular. Nelas, os elementos autênticos da expressão coletiva são utilizados para, através deles, chegar a uma forma de comunicação eficaz com o povo, esclarecendo-o, ao mesmo tempo a respeito de problemas atuais que o atingem diretamente (O povo [...], 1961).

A letra fala da injustiça no campo e da inequidade na distribuição de terras no Brasil. É uma chamada à resistência:

<sup>5</sup> Original: es la mejor introducción para el Guillén que se sigue: el de la alta poesía social, poesía que es capaz de representar asuntos claves de las clases explotadas cubanas, pero cuyo canto se internacionaliza" (López Lemus, 2004, p. 218).

Grileiro vem, pedra vai  
De cima deste morro, ninguém sai!  
Grileiro vem, pedra vai  
De cima deste morro, ninguém sai!

Ao grileiro nós vamos resistir  
Todo o povo daqui vai descer  
E uma ordem geral vai partir  
Que é botar o grileiro pra correr

Construí meu barraco de madeira  
Em cima deste morro, pra morar  
Vem o cão de um grileiro, de rasteira  
Querer meu barraco derrubar...

Grileiro vem, pedra vai  
De cima deste morro, ninguém sai!  
Grileiro vem, pedra vai  
De cima deste morro, ninguém sai!

Grileiro vem, pedra vai  
De cima deste morro, ninguém sai!  
Grileiro vem, pedra vai  
De cima deste morro, ninguém sai!

6) *La carta* é de autoria da cantora e compositora folclórica chilena Violeta Parra durante os anos de 1960 e 1963. A música ficaria famosa na voz da cantora argentina Mercedes Sosa, que também a inclui no disco *Homenaje a Violeta Parra* (1971). *La carta* conta a história de uma mulher que recebe uma carta na qual se revela que seu irmão está preso. Os versos contam a brutalidade do momento da prisão, quando o arrastam pela rua. O eu lírico se posiciona afastado dos acontecimentos do seu país natal, descrito como "sem justiça": "*me viene a decir la carta/ que en mi patria no hay justicia:/ los hambrientos piden pan,/ plomo les da la milicia, sí*". A versão da FITA tem a voz de Violeta Parra:

*Me mandaron una carta  
por el correo temprano.  
En esa carta me dicen  
que cayó preso mi hermano  
y, sin lástima, con grillos,  
por la calle lo arrastraron, sí.*

*¿Habrás visto insolencia,  
barbarie y alevosía,  
de presentar el trabuco  
y matar a sangre fría  
a quien defensa no tiene  
con las dos manos vacías?, sí.*

*La carta dice el motivo  
que ha cometido Roberto:  
haber apoyado el paro  
que ya se había resuelto.  
Si acaso esto es un motivo,  
presa también voy, sargento, sí.*

*La carta que he recibido  
me pide contestación.  
Yo pido que se propale  
por toda la población  
que "El León" es un sanguinario  
en toda generación, sí.*

*Yo que me encuentro tan lejos,  
esperando una noticia,  
me viene a decir la carta  
que en mi patria no hay justicia:  
los hambrientos piden pan,  
plomo les da la milicia, sí.*

*Por suerte tengo guitarra  
para llorar mi dolor;  
también tengo nueve hermanos  
fuera del que se engrilló.  
Los nueve son comunistas  
con el favor de mi Dios, sí.*

*De esta manera pomposa  
quieren conservar su asiento  
los de abanico y de frac,  
sin tener merecimiento.  
Van y vienen de la iglesia  
y olvidan los mandamientos, sí.*

7) A faixa *Zé da Silva é um homem livre*, também conhecida como *Canção da liberdade*, é de autoria dos brasileiros Augusto Boal (letra) e Geni Marcondes (música). Foi escrita para a peça teatral *Revolução na América Latina*, de 1960. A canção também faz parte do disco *O povo canta* do CPC da UNE (1961). A peça, que na estreia teve o ator Nelson Xavier, logo excursionou pelo campo, em apresentações a ligas camponesas,

tendo como ator principal Lima Duarte. Segundo Isabel Teixeira, Lima Duarte se recorda com carinho da reação da plateia a uma música em particular, justamente *Zé da Silva é um homem livre*:

*Revolução na América Latina*, peça de Augusto Boal, havia estreado em setembro de 1960, sob a direção de José Renato. Alguns anos depois da estreia, a peça excursionou e Lima Duarte substituiu Nelson Xavier; foram se apresentar para as ligas camponesas. Lima conta que a excursão pelo Nordeste foi das coisas mais lindas que ele viveu no Arena. Ele se lembra com brilho nos olhos de uma canção que soava como um sol para as grandes plateias (Teixeira, s.d.).

Passo a vida trabalhando  
Dando duro no batente  
A comer de vez em quando  
Isso é vida minha gente  
Se ser livre é passar fome  
Não basta ser livre, não

Zé da Silva é um homem livre  
O que, o que, o que  
Zé da Silva é um homem livre  
O que ele vai fazer?

Pro patrão pedi aumento  
Só levei um pontapé  
Sem comida e sem vintém  
E agora, são José?  
Se ser livre é passar fome  
Não basta ser livre, não

Zé da Silva é um homem livre  
O que, o que, o que

Zé da Silva é um homem livre  
O que ele vai fazer?

No xadrez não me quiseram  
Posse fome lá pra fora  
se estou livre, estou faminto  
Com a barriga dando hora.  
Sem comida a liberdade  
É mentira. não é verdade

Zé da Silva é um homem livre  
O que, o que, o que  
Zé da Silva é um homem livre  
O que ele vai fazer?

O que?  
Livre é livre, é livre.  
Livre, livre, livre  
É livre é livre, é livre  
Livre, livre, livre  
É livre!  
Aqui! Que eu sou livre.

8) *Apesar de você* (1970), de Chico Buarque e MPB4, foi primeiramente lançada em disco compacto pela Philips em 1970. Em um primeiro momento, a música teria sido aprovada pela censura, que nela via uma canção romântica, sobre desentendimentos de casal. Com a repercussão e sucesso da música, os censores do regime perceberam que se tratava, de fato, de uma letra crítica à ditadura. Há nela várias metáforas ou alusões à ditadura, como, por exemplo: “Hoje você é quem manda, falou, tá falado/ Não tem discussão, não” e “Você que inventou esse estado/ Que inventou de inventar toda a escuridão”. O compacto chegaria a vender 100 mil cópias antes de ser retirado das lojas e proibido de ser tocado nas rádios. É justamente a partir desse episódio que começam as perseguições e censura às composições de Chico Buarque, fazendo com que o artista criasse pseudônimos como uma maneira criativa de driblar a censura. Foi somente em 1978 que *Apesar de você* pôde novamente ser incluída em disco.

Amanhã vai ser outro dia (3x)  
Hoje você é quem manda, falou, tá falado  
Não tem discussão, não  
A minha gente hoje anda  
Falando de lado e olhando pro chão, viu?

Você que inventou esse estado  
Que inventou de inventar toda a escuridão  
Você que inventou o pecado  
Esqueceu-se de inventar o perdão

Apesar de você amanhã há de ser outro dia

Eu pergunto a você  
Onde vai se esconder da enorme euforia?  
Como vai proibir  
Quando o galo insistir em cantar?  
Água nova brotando  
E a gente se amando sem parar

Quando chegar o momento, esse meu sofrimento  
Vou cobrar com juros, juro  
Todo esse amor reprimido, esse grito contido  
Este samba no escuro

Você que inventou a tristeza  
 Ora, tenha a fineza de desinventar  
 Você vai pagar e é dobrado  
 Cada lágrima rolada nesse meu penar

Apesar de você amanhã há de ser outro dia  
 'Inda pago pra ver o jardim florescer  
 Qual você não queria  
 Você vai se amargar  
 Vendo o dia raiar sem lhe pedir licença  
 E eu vou morrer de rir  
 Que esse dia há de vir antes do que você pensa

Apesar de você  
 Apesar de você amanhã há de ser outro dia  
 Você vai ter que ver a manhã renascer  
 E esbanjar poesia  
 Como vai se explicar vendo o céu clarear  
 De repente, impunemente?  
 Como vai abafar  
 Nosso coro a cantar na sua frente?

Apesar de você  
 Apesar de você amanhã há de ser outro dia  
 Você vai se dar mal, etcetera e tal  
 Apesar de você...

9) A última faixa do lado B da FITA é a canção *El pueblo unido jamás será vencido* (1973). É de autoria do chileno Sergio Ortega, tendo sido gravada pelo também chileno grupo Quilapayún no disco homônimo. Seu título é conhecido em inglês como a expressão "*The people united will never be defeated*" e em português como "O povo unido jamais será vencido". Ao longo do século XX, essa expressão correria o mundo como uma das mais frases mais entoadas em manifestações públicas de protesto contra atitudes antidemocráticas. Essa canção seria tocada pela última vez em uma manifestação pública de apoio ao governo de Salvador Allende em 9 de agosto de 1973, dois dias antes do golpe de Estado de Pinochet:

*El pueblo unido, jamás será vencido* (2x)

*De pie, cantar  
 Que vamos a triunfar  
 Avanzan ya  
 Banderas de unidad  
 Y tú vendrás  
 Marchando junto a mí  
 Y así verás  
 Tu canto y tu bandera florecer  
 La luz  
 De un rojo amanecer  
 Anuncia ya  
 La vida que vendrá*

*De pie, luchar  
 El pueblo va a triunfar  
 Será mejor  
 La vida que vendrá  
 A conquistar  
 Nuestra felicidad  
 Y en un clamor  
 Mil voces de combate se alzarán  
 Dirán  
 Canción de libertad  
 Con decisión  
 La patria vencerá*

*Y ahora el pueblo  
 Que se alza en la lucha*

*Con voz de gigante  
 Gritando: ¡adelante!  
 El pueblo unido, jamás será vencido  
 El pueblo unido jamás será vencido*

*La patria está  
 Forjando la unidad  
 De norte a sur  
 Se movilizará  
 Desde el salar  
 Ardiente y mineral  
 Al bosque austral  
 Unidos en la lucha y el trabajo  
 Irán  
 La patria cubrirán  
 Su paso ya  
 Anuncia el porvenir*

*De pie, cantar  
 El pueblo va a triunfar  
 Millones ya  
 Imponen la verdad  
 De acero son  
 Ardiente batallón  
 Sus manos van  
 Llevando la justicia y la razón  
 Mujer  
 Con fuego y con valor  
 Ya estás aquí  
 Junto al trabajador*

## Conclusão

Como pode ser observado, no repertório da FITA, cinco das oito faixas do lado A e quatro do lado B estão na voz e/ou são de autoria de artistas hispano-americanos. Isso demonstra, além de um diálogo, um sentimento de solidariedade panamericana do grupo e/ou indivíduo que criou e copiou as fitas do aparelho de Copacabana. Uma das canções mais recentes da FITA, *No nos moverán* teria sido lançada no ano de 1973. Por incluir uma estrofe referente ao golpe contra Allende, pode-se argumentar que o Chile já era então uma ditadura militar quando as fitas foram feitas. Nesse mesmo ano, na América do Sul, encontravam-se sob o controle de militares os seguintes países, em ordem cronológica de golpes de Estado: Paraguai (1954), Brasil (1964), Bolívia (1964), Argentina (1966), Peru (1968), Equador (1972), Chile (1973) e Uruguai (1973). Em toda a América Latina, somente Cuba apresentava-se, nesse momento histórico, como uma alternativa viável, como uma manifestação expressa das lutas que são cantadas no repertório da FITA.

Argumenta-se aqui, portanto, que a motivação ideológica de quem fez a FITA e o seu propósito como material de protesto para distribuição ficam evidenciados pela natureza das músicas, da quantidade de cópias que foram encontradas (de onde exponencialmente outras cópias futuramente poderiam ser tiradas) e do local onde estavam escondidas. O mesmo pode ser argumentado sobre o caráter ultrassecreto daquela empreitada. Não se trata de uma caixa de material político feito por algum jovem consciente, escondida dentro de uma gaveta ou sob uma cama. Trata-se de uma intencionalidade calculada. Fica claro que houve um intento na maneira como foi confeccionado o fundo falso do armário embutido. O uso de madeira e o fato de estar indiscernível a olho nu do resto do armário guarda-roupas demonstram que o compartimento foi construído como esconderijo. Além do mais, havia uma fiação elétrica dentro do compartimento falso que diferia do restante do apartamento. Se as fitas estavam lá escondidas, certamente era para que não pudessem ser encontradas pela polícia, que as teria tachado de material subversivo de propaganda. O fato de ter-se criado, e de forma sub-reptícia, um fundo de armário falso com fiação elétrica onde foram colocadas as fitas seria indicativo de que o imóvel que as abrigava pode ter sido usado, em algum momento da ditadura, como aparelho para um grupo, célula ou indivíduo militante e opositor ao regime. A julgar pela data de lançamento da música mais recente da FITA, que é *O milagre brasileiro*, as fitas teriam sido feitas, possivelmente, por volta de 1975.

Nesse sentido, a caixa de fitas do apartamento/aparelho de Copacabana representa um artefato histórico. As fitas teriam sido feitas e guardadas em um tempo no qual a censura imposta pelo regime militar proibia qualquer tipo de manifestação contra o regime. Representa, igualmente, através da escolha das músicas em espanhol, um diálogo e ressonância com o resto da América Latina, manifestados por um sentimento comum de solidariedade com as lutas pelas quais passava o continente. A criação de um volume ostensivo de fitas cassete repetidas indica um intento de compartilhamento e distribuição, evidenciando o caráter militante da pessoa ou das pessoas responsáveis pelo projeto.

Durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985) a música popular teve uma função importante na conscientização política da população, principalmente da camada mais jovem, composta por estudantes secundaristas e universitários. Nesse contexto, o advento da fita cassete possibilita um compartilhamento mais rápido de gravações de som e uma maior disseminação de informação. Sobre quem



fez as fitas da caixa do aparelho de Copacabana, nada sabemos, exceto que possivelmente arriscaram suas vidas. Por razões que desconhecemos, mas que levam a possíveis conjecturas, não conseguiram finalizar o seu propósito, que seria o de distribuir as 50 fitas cassete da caixa, e elas lá permaneceram, escondidas, por muitos anos. Embora tardiamente, esta pesquisa tenta agora, no mesmo ano em que se completam seis décadas desde o golpe militar no Brasil, difundir o material da FITA não só como forma de reparação histórica, mas também em contribuição à discussão sobre a importância da música popular como veículo de conscientização social. Sobretudo, este trabalho é uma homenagem a todas as pessoas, tanto famosas como anônimas, que um dia utilizaram a música para lutar contra o autoritarismo e a censura no Brasil.

## Referências

- A CUBA. Intérprete: Victor Jara. Compositor: Victor Jara. *In*: EL DERECHO de vivir en paz. Santiago do Chile: Gravadora DICAP, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OFCoG35tBOM>.
- A FITA K7 de 1963. Museu Capixaba do Computador, 30 ago. 2023. Disponível em: <https://museucapixaba.com.br/hoje/fita-cassete-k7-de-1963/>. Acesso em: 25 jul. 2024.
- APESAR de você. Intérprete: Chico Buarque e MPB4. Compositor: Chico Buarque. *In*: APESAR de você. Rio de Janeiro: Gravadora Philips, 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xbH2E1XfscA>.
- BRASIL. MPF. *Crimes da Ditadura Militar*: relatório sobre as atividades de persecução penal desenvolvidas pelo MPF em matéria de graves violações a DH cometidas por agentes do Estado durante o regime de exceção. Brasília: MPF, 2017. (Série Relatórios de Atuação, v. 2)
- CÁLICE. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque e Gilberto Gil. *In*: CHICO Buarque. Rio de Janeiro: Gravadora Polygram Philips, 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RzlniinsBeY>.
- CANÇÃO DO SUBDESENVOLVIDO. Intérprete: Conjunto CPC da UNE. Compositores: Carlos Lyra e Francisco de Assis. *In*: O POVO canta. Rio de Janeiro: Gravadora da UNE, 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9eEEWpO2yyE&t=7s>.
- CANÇÃO DO TRILHÃOZINHO. Intérprete: Carlinhos Castilho e Eduardo Barbosa. Compositores: Carlos Lyra e Francisco de Assis. *In*: O POVO canta. Rio de Janeiro: Gravadora da UNE, 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BJUBke5Bdx8>.
- COMO Chico Buarque criou personagens para driblar a censura. *Folha de S. Paulo*, 2 jul. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/07/como-chico-buarque-criou-personagem-para-driblar-a-censura-leia-entrevista.shtml>. Acesso em: 8 jul. 2024.
- DANIEL, Herbert. *Passagem para o próximo sonho*: um possível romance autocrítico. São Paulo: Editora Codecri, 1982. (Coleção Edições do Pasquim, v. 113).
- DOUCEY, Bruno. *Victor Jara: não à ditadura*. São Paulo: Edições SM, 2009.
- EL PUEBLO unido jamás será vencido. Intérprete: Quilapayún. Compositor: Sergio Ortega. *In*: EL PUEBLO unido jamás será vencido. Santiago do Chile: Gravadora DICAP, 1974. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-\\_qQj25KaUE](https://www.youtube.com/watch?v=-_qQj25KaUE).
- EL ROJO gota a gota irá creciendo. Intérprete: Grupo Quilapayún. Compositor: Grupo Quilapayún. *In*: EL PUEBLO unido jamás será vencido. Santiago do Chile: Gravadora DICAP, 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=puQgRDWH3JY>.
- GREEN, James. *We Cannot Remain Silent*: Opposition to the Brazilian Military Dictatorship in the United States. Illustrated edition. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- GREEN, James. *We Cannot Remain Silent*: Opposition to the Military Dictatorship. Providence: Brown University Library: Center for Digital Scholarship, [s.d.]. Disponível em: <https://library.brown.edu/create/wecannotremainsilent/>. Acesso em: 20 jun. 2024.

GRILEIRO vem, terra vai! Intérprete: Rafael de Carvalho. Compositor: Rafael de Carvalho. *In*: O POVO canta. Rio de Janeiro: Gravadora da UNE, 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rkyk9iXBwa0>.

LA CARTA. Intérprete: Mercedes Sosa. Compositora: Violeta Parra. *In*: HOMENAJE a Violeta Parra. Buenos Aires: Philips Argentina, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T7TeBLyZTeQ>.

LANGLAND, Victoria. *Speaking of Flowers: Student Movements and the Making and Remembering of 1968 in Military Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

LEIVA, Jorge. *El Che Guevara, una canción y una amistad: Víctor Jara en México en noviembre de 1971*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 2023. Disponível em: <https://fundacionvictorjara.org/el-che-guevara-una-cancion-y-una-amistad-victor-jara-en-mexico-en-noviembre-de-1971/>. Acesso em: 4 jul. 2024.

LÓPEZ LEMUS, Virgílio. Identidad e hispanidad en la obra de Nicolás Guillén: de motivos de son a el son entero. *In*: BARCHINO PÉREZ, Matías; RUBIO MARTÍN, María (coord.). *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

MACHADO DE GENARO, Luís Felipe. Víctor Jara e a revolução latino-americana: a canção engajada chilena entre a ditadura militar (1973) e o estallido social (2019). *MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, v. 4, n. 1, p. 98-114, 2023. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/149>. Acesso em: 30 jun. 2024.

ME GUSTAN los estudiantes. Intérprete: Mercedes Sosa. Compositora: Violeta Parra. *In*: HOMENAJE a Violeta Parra. Buenos Aires: Philips Argentina, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GOxS1EbaEhk>.

ME MATAN si no trabajo. Intérprete: Ángel Parra. Compositor: Nicolás Guillén e Ángel Parra. *In*: ÁNGEL parra y su guitarra. Santiago do Chile: Gravadora Demon, 1965. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hAaOqf4nEWk>.

MILAGRE brasileiro. Intérprete: Miúcha. Compositor: Chico Buarque. *In*: MIÚCHA. Rio de Janeiro: Gravadora RCA, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bebfze-pirQ>.

MOTTA, Carlos. A canção do subdesenvolvido. *Jornal GGN*, 25 jan. 2018. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/cultura/a-cancao-do-subdesenvolvido/>. Acesso em: 3 jul. 2024.

NO nos moverán. Intérprete: Grupo Tienponuevo. Compositor: Roberto Rivera. *In*: HEMOS dicho basta. Santiago do Chile: Gravadora DICAP, 1970. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-ZOyhw5Xt7M>.

NUZZI, Vitor. *Geraldo Vandré: uma canção interrompida*. São Paulo: Editora Kuarup, 2015.

O POVO canta. Rio de Janeiro: Gravadora da UNE, 1961.

PINHEIRO, Márcio. *O que não tem censura nem nunca terá*: Chico Buarque e a repressão artística durante a ditadura militar. Rio de Janeiro: Editora L&PM, 2024.

PRA não dizer que não falei das flores. Intérprete: Geraldo Vandré. Compositor: Geraldo Vandré. *In*: PRA não dizer que não falei das flores. Rio de Janeiro: Gravadora RCA, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=es8deVD-ZKk>.

ROCHA GOUVÊIA, Maria Aparecida. Você corta um verso, eu invento outro: o poder linguístico-discursivo da música de protesto no período da ditadura militar. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*. Universidade Federal de Santa Maria, n. 23, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/index>. Acesso em: 20 jun. 2024.

SENA, Luana. Pra não dizer que não falamos de Vandré. *Revista Revestrés*, 29 jul. 2023. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/reportagem/pr-nao-dizer-que-nao-falamos-de-vandre/>. Acesso em: 4 jul. 2024.

SPENER, David. *We Shall Not Be Moved/No Nos Moverán*. Biography of a Song of Struggle. Philadelphia: Temple University Press, 2016.

TEIXEIRA, Isabel. Lima Conta Arena. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/lima-duarte/querer-liberdade/>. Acesso em: 25 jun. 2024.

UM COMBATE desigual: luta armada (1969-1972). *Memorial da Democracia*. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/luta-armada>. Acesso em: 28 jun. 2024.

VICTOR Jara (1932-1973), su muerte. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, [s.d.]. Disponível em <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98161.html>. Acesso em: 4 out. 2024.

VIVA el socialismo. Intérprete: Coro de la Central de los Trabajadores de Cuba. Compositora: Caridad Moreira. //: ANIVERSARIO de la revolución cubana: himnos y marchas. Santiago de Cuba: Gravadora Oficial, 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XvNizMKdWy4>.

ZAMBA del Che. Intérprete: Victor Jara. Compositor: Ruben Ortiz. //: PONGO en tus manos abiertas. Santiago do Chile: Grabadora DICAP, 1967. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x3i5DLtLt7g>.

ZÉ da Silva é um homem livre. (1961). Intérprete: Carlinhos Castilho e Conjunto CPC da UNE. Compositores: Geny Marcondes e Augusto Boal. //: O POVO canta. Rio de Janeiro: Gravadora da UNE, 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SoDxiE6W6go>.

**Regina Castro McGowan**, Ph.D., é professora de Estudos Luso-Afro-Brasileiros no Departamento de Línguas e Literaturas Clássicas e Modernas do City College da City University of New York (CUNY). É autora de artigos académicos nos Estados Unidos e Portugal e ganhadora de bolsas de pesquisa da CUNY Research Foundation, da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD) e da Biblioteca Nacional de Portugal. [rcaastro-mcgowan@ccny.cuny.edu](mailto:rcaastro-mcgowan@ccny.cuny.edu)



A *Opus* está licenciada sob uma licença [CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).