

## MICROPOLÍTICAS SONORAS: A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA COMO RITORNELO DE RESISTÊNCIA POLÍTICA DURANTE A DITADURA MILITAR NO BRASIL

SOUND MICROPOLITICS: BRAZILIAN POPULAR MUSIC AS A RHYTHM OF  
POLITICAL RESISTANCE DURING THE MILITARY DICTATORSHIP IN BRAZIL

Brenda dos Santos Menezes<sup>1</sup>  
Flávio Luiz de Castro Freitas<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho explora a música popular brasileira (MPB) como um elemento de resistência política durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985), a partir das categorias filosóficas de Gilles Deleuze. Propõe-se analisar a MPB como uma força criadora que mobiliza afetos, perceptos e intensidades, capazes de subverter a censura e engendrar novas formas de resistência. A partir da concepção deleuziana de arte como composição com forças exteriores e criação, investiga-se como canções como *Aquele abraço*, *Cálice*, e *Ouro de Tolo* apresentam as tensões da censura e da repressão, com uma construção estética que ressoa como linha de fuga. Por fim, destaca-se o papel da MPB como um *devir-resistência*, capaz de romper com formas opressoras, produzir novas subjetividades políticas e estéticas e “ritornelizar” o território cultural brasileiro, criando um espaço de memória, identidade e resistência que ainda ecoa nas lutas sociais e políticas contemporâneas.

**Palavras-chave:** Arte; Gilles Deleuze; Música Popular Brasileira; Resistência; Ritornelo.

**Abstract:** This paper explores Brazilian popular music (MPB) as a form of political resistance during the military dictatorship in Brazil (1964-1985), through the philosophical categories of Gilles Deleuze. It aims to analyze MPB as a creative force that mobilizes affects, percepts, and intensities, capable of subverting censorship and generating new forms of resistance. Drawing on Deleuze's concept of art as a composition with external forces and creation, it investigates how songs like *Aquele abraço*, *Cálice*, and *Ouro de Tolo* reflect the tensions of censorship and repression, with an aesthetic construction that resonates as a line of flight. Finally, the paper highlights the role of MPB as a becoming-resistance, capable of breaking with oppressive forms, producing new political and aesthetic subjectivities, and "ritornelizing" Brazilian cultural territory, creating a space of memory, identity, and resistance that still echoes in contemporary social and political struggles.

**Keywords:** Art; Gilles Deleuze; Brazilian Popular Music; Resistance; Ritornello.

<sup>1</sup> Graduada em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA; mestranda do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade – PG CULT da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Email: [brendamezesnes@gmail.com](mailto:brendamezesnes@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutor e pós-doutor em Filosofia; professor permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Email: [flavio.luiz@ufma.br](mailto:flavio.luiz@ufma.br)

## 1 INTRODUÇÃO

A Ditadura Militar que assolou o Brasil de 1964 a 1985 foi um período sombrio da história do país, marcado por repressão política, censura, perseguições e limitações às liberdades individuais e coletivas. Nesse contexto de opressão, a Música Popular Brasileira (MPB) emergiu como uma forma de resistência, desafiando as imposições do regime e transmitindo mensagens de protesto, críticas sociais e o desejo de liberdade. Já consolidada como um dos pilares culturais do país, a música popular tornou-se um elemento vital de expressão, oferecendo voz àqueles que não podiam ser ouvidos de outra forma. Artistas, compositores e intérpretes dessa época desempenharam um papel crucial, transformando suas canções em manifestos políticos de resistência e subvertendo as estruturas de controle impostas pelo governo militar.

O artigo aborda a relação entre arte e resistência política sob uma perspectiva deleuziana, especialmente no contexto do regime militar brasileiro. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, a arte possui uma “potência de vida”, sendo capaz de transcender limites normativos e criar sensações puras que resistem à opressão e à censura. No Brasil dos anos 1960 e 1970, artistas como Gilberto Gil, Chico Buarque e Raul Seixas usaram a música como forma de protesto e denúncia contra as injustiças da ditadura. Suas composições, carregadas de metáforas e ironias, comportavam-se como “blocos de sensações” com afetos e perceptos, criando redes rizomáticas de resistência cultural e afetiva.

A música é atravessada por blocos de infância e de feminilidade. A música é atravessada por todas as minorias e, no entanto, compõe uma potência imensa. Ritornelos de crianças, de mulheres, de etnias, de territórios, de amor e de destruição: nascimento do ritmo. (Deleuze; Guattari, 1997, p. 87).

Nesse sentido, este trabalho organiza-se em torno da relação entre arte (música) e resistência, a partir do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, articulando teoria filosófica e análise histórica. Inicialmente, apresenta-se os fundamentos da arte como potência criadora que transcende o tempo. Em seguida, insere esse entendimento no contexto do regime militar brasileiro, explorando a repressão e censura impostas pelo golpe de 1964. Por meio de análises de canções de Gilberto Gil, Chico Buarque e Raul Seixas, demonstra-se como a música popular operou como meio de denúncia e resistência, conectando questões

estéticas e políticas. Ressalta-se, por fim, a música como elemento de preservação da memória e transformação social, mesmo em tempos de opressão.

## 2 A ARTE COMO CRIAÇÃO DE MUNDOS

Gilles Deleuze, ao longo de sua trajetória filosófica, conferiu à arte um papel de destaque, relacionando-a àquilo que chamou de “potência de vida”. A arte, na visão deleuziana, tem o poder de escapar das estruturas normativas que condicionam a vida. Em *O que é a Filosofia?* (1991), obra escrita em parceria com Félix Guattari, para além de responder à pergunta que dá nome ao livro, os autores repensam o papel do pensamento na construção de mundos e na invenção de novos modos de existência. Ao fazê-lo, apresentam a arte, ciência e filosofia como modos distintos de enfrentar o caos e dar forma à experiência. A filosofia cria conceitos que dão consistência ao infinito; a ciência cria funções que organizam estados de coisas; a arte cria sensações que recuperam o infinito no finito.

A arte, em particular, busca criar o infinito por meio do finito, conectando o humano ao cosmos. Para os autores, a arte é definida como a linguagem das sensações, que emerge de materiais concretos (como pedra, tinta, som, palavra) para criar algo que transcende sua origem material. Ela conserva e é independente:

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (quid iuris), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (quid facti), pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã. Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu "modelo", mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. (Deleuze; Guattari, 1992, p. 212)

A obra de arte, pois, transcende quem a produziu ou a experimenta, configurando-se como um “bloco de sensações” composto de perceptos (paisagens e configurações não-humanas que a arte produz) e afectos (intensidades que se desprendem das emoções individuais, os devires não-humanos do homem), que permanecem e se sustentam por sua própria força criadora. A arte não busca representar memórias ou captar afecções vividas. Em

BRENDA DOS SANTOS MENEZES  
FLÁVIO LUIZ DE CASTRO FREITAS

vez disso, ela extrai e fixa sensações puras, que são independentes do vivido e do lembrado. O objetivo dela é “arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações”.

A criação artística não se limita à comunicação, uma vez que conceber uma ideia não é transmitir informações. Enquanto a comunicação dissemina palavras de ordem e reforça sistemas de controle, a arte se opõe a isso por meio da criação de afetos e perceptos. Ao criar, a arte resiste, assim como a filosofia cria conceitos e a ciência elabora funções:

O escritor torce a linguagem, fã-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião — visando, esperamos, esse povo que ainda não existe. [...] Precisamente, é a tarefa de toda arte: e a pintura, a música não arrancam menos das cores e dos sons acordes novos, paisagens plásticas ou melódicas, personagens rítmicos, que os elevam até o canto da terra e o grito dos homens —o que constitui o tom, a saúde, o devir, um bloco visual e sonoro. Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno, e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra. (Deleuze; Guattari, 1992, p. 228-229)

A arte é, pois, capaz de transcender o tempo e “tocar” na essência da experiência humana. O artista, ao “torcer a linguagem” ou trabalhar com cores e sons, vai além do mundo visível e das emoções comuns, arrancando percepções e afetos que desmontam novos horizontes. Assim, a arte expressa, mas também cria o devir. Especificamente no caso da música, o ritornelo atua como meio e condição de preservação dos devires em blocos de sensações musicais particulares, impedindo a conjuração da própria música e vindo a se tornar conteúdo e forma de expressão, movendo os devires atualizados nas canções para um lugar que não está consolidado e decorre da experimentação:

Não dizemos absolutamente que o ritornelo seja a origem da música, ou que a música comece com ele. Não se sabe muito bem quando começa a música. O ritornelo seria antes um meio de impedir, de conjurar a música ou de poder ficar sem ela. Mas a música existe porque o ritornelo existe também, porque a música toma, apodera-se do ritornelo como conteúdo numa forma de expressão, porque faz bloco com ele para arrastá-lo para outro lugar. (Deleuze; Guattari, p. 88, 1997).

No caso preciso das canções de contestação aos projetos hegemônicos de homogeneização da vida por meio de ações estatais que façam uso da violência militar e policial, o ritornelo é o agenciamento do contexto, passando pelo percurso dos grupos e

indivíduos, em que os blocos de sensações são usados para forjar perceptos e afectos que expressem e desloquem os efeitos macro e micropolíticos das forças repressoras e, ao mesmo tempo, funciona como uma potente ferramenta de contestação ao combinar os processos heterogêneos constitutivos da vida.

### **3 INSTITUIÇÃO DO REGIME MILITAR NO BRASIL: MÚSICA COMO RESISTÊNCIA**

Com o golpe que depôs o presidente João Goulart em abril de 1964, os militares assumiram o controle político do Brasil por um período que se estendeu por duas décadas. A justificativa utilizada para a tomada de poder era uma suposta necessidade de restabelecer a hierarquia, disciplina e afastar o país da "ameaça comunista". Assim, uma junta militar, composta por oficiais das Forças Armadas, incluindo Exército, Marinha e Aeronáutica, assumiu o comando e iniciou uma intensa repressão contra civis, grupos e instituições associadas ao governo anterior.

Conforme apontado por Boulos (2013), os militares, em concomitância com a violência, procuravam conferir uma fachada de legalidade ao regime. A extensão da repressão era abrangente, atingindo não apenas civis, mas também se estendendo a sindicatos, partidos políticos e associações comunitárias. Nesse contexto, a Igreja Católica emergiu como a única instituição a escapar do controle governamental, tendo como respaldo sua ligação religiosa direta com o Vaticano. Esse resguardo permitiu à Igreja possuir certa autonomia em meio a repressão, enquanto outras instituições enfrentavam a influência opressiva do governo militar. O medo tornou-se um sentimento comum, afetando brasileiros politicamente conscientes ou não.

Os trabalhadores sofreram constantes repressões policiais, ao passo em que o AI-5 marcou uma fase ainda mais intensa de controle e repressão. No entanto, mesmo nesse cenário, houve resistência. De acordo com Napolitano (2014):

[...] ao contrário do que prega uma certa memória (militar e civil) sobre a época, o AI-5 foi mais produto da união do que da desunião militar. O AI-5 marcou também uma ruptura com a dinâmica de mobilização popular que ocupava as ruas de forma crescente desde 1966, capitaneada pelo movimento estudantil. Mais do que isso, teve um efeito de suspensão do tempo histórico, como uma espécie de apocalipse político-cultural que atingiria em cheio as classes médias, relativamente poupadas da repressão que se abatera no país com o golpe de 1964. A partir de então, estudantes, artistas e intelectuais que ainda ocupavam uma esfera pública para protestar contra o regime passariam a conhecer a perseguição, antes reservada aos líderes populares, sindicais e quadros políticos da esquerda. (Napolitano, 2014, p. 96-97).

Assim, o AI-5 não apenas consolidou a repressão militar, mas também transformou a relação entre o regime e diversos setores da sociedade brasileira. Diante da crescente oposição, o governo intensificou a coerção, controlando programações de jornais, programas de rádios, revistas e televisões. A censura escorreu a qualquer conteúdo que pudesse escapar do controle governamental, refletindo um período de restrição draconiana sobre a vida do povo brasileiro.

Durante esse contexto, as rádios atuaram como canais de comunicação que, por vezes, desafiavam as diretrizes do governo. Sob rígido controle estatal, as emissoras enfrentaram censura sistemática, muitas vezes sendo compelidas a aderir a uma programação alinhada aos interesses políticos predominante.

Entretanto, algumas rádios portaram-se como centros de resistência e luta, utilizando a música como elemento cifrado de protesto em um contexto de repressão. Diversos artistas usaram suas vozes e composições para confrontar o regime que predominava, denunciando através de suas canções as injustiças, censura e violações dos direitos humanos. Para Napolitano (2001),

Nas vertentes mais populares do rádio, do cinema, da música dos anos 1950, configurou-se determinada face coletiva do povo brasileiro, síntese de práticas, valores sociais e representações simbólicas e, muitas vezes, puramente ideológicas. Alguns elementos dessa síntese são perfeitamente identificáveis naquela produção cultural: malícia ingênua, senso de humor "natural", esperteza e dignidade diante dos desalios éticos e materiais da vida, solidariedade espontânea com os mais fracos, romantismo, mistura de crítica sutil e conformismo diante da ordem social. Estas características gerais, amplamente percebidas nos produtos da cultura de massa dos anos 1950, obviamente, não podem ser analisadas sem as tensões e contradições inerentes. Mas, de uma forma ou de outra, marcaram uma representação do popular, que atravessará as décadas seguintes, apesar do surgimento de outras formas de representar o povo, como veremos adiante. (Napolitano, 2001, p. 16).

Nesse sentido, pode-se entender que as produções culturais de massa dos anos 1950 – especialmente no rádio, cinema e música – ajudaram a construir uma imagem coletiva do povo brasileiro. Essa imagem pode ser compreendida como uma síntese de práticas sociais, valores e representações simbólicas, muitas vezes influenciada por ideologias da época.

Nomes icônicos da música brasileira, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e Elis Regina, entre outros, tornaram-se protagonistas de uma cena musical que desafiou a repressão governamental. Esse confronto pode ser compreendido como o movimento de um ritornelo, pois supomos que seja um movimento de saída do caos, seguido da composição de um território e o abandono desse território em busca de novas composições.



BRENDA DOS SANTOS MENEZES  
FLÁVIO LUIZ DE CASTRO FREITAS

Os acordes são afectos. Consoantes e dissonantes, os acordes de tons ou de cores são os afectos de música ou de pintura. Rameau sublinhava a identidade entre o acorde e o afecto. O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). (Deleuze; Guattari, 1992, p. 214)

Uma música ou uma canção são construídas com acordes enquanto afetos. Esses afetos são efeitos de transformação, enquanto movimento imanente do ritornelo, que cortam o caos, o qual necessita ser pensado enquanto ausência de consistência ou comprometimento de consistência das relações que tentamos criar através da arte, da filosofia ou da atividade científica: “Diríamos que o ritornelo é o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 87).

Esse movimento/conteúdo não se encerra em si e produz outros movimentos, os quais territorializam e desterritorializam ritmos e intensidades. Os ritmos são constituídos de gestos e posturas, traços e lances que se interconectam de maneira simultânea com o fito de delinear “ênfases” e alcançar “objetivos parciais”. O ritornelo carrega consigo a virtualidade das linhas de fuga, das rupturas heterogêneas e articulações aberrantes que deformam os territórios constituídos.

Não são as sinestesias em plena carne, são estes blocos de sensações no território, cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total. Estes blocos são ritornelos; mas há também ritornelos posturais e de cores; e tanto posturas quanto cores se introduzem sempre nos ritornelos. Reverências e posições eretas, rondas, traços de cores. O ritornelo inteiro é o ser de sensação. Os monumentos são ritornelos. Desse ponto de vista, a arte não deixará de ser habitada pelo animal. A arte de Kafka será a mais profunda meditação sobre o território e a casa, o terreiro, as posturas-retrato (a cabeça pendida do habitante com o queixo enterrado no peito, ou ao contrário "o grande tímido" que fura o teto com seu crânio anguloso), os sons-música (os cães que são músicos por suas próprias posturas, Josephine a ratinha cantora da qual jamais saberemos se canta, Gregoire que une seu piado ao violino de sua irmã numa relação complexa quarto-casa-território). (Deleuze, Guattari, 1992, p. 213-214)

Nesse sentido, podemos pensar em Gilberto Gil que foi exilado em 1969. Antes do exílio, escreveu e lançou a canção "*Aquele Abraço*" remetendo à maneira irônica com que os soldados o saudavam. Essa canção é a criação do ser de sensação do gesto dos soldados subvertido através da ironia, demarcando uma desterritorialização enquanto movimento de um ritornelo que conserva na memória e abre para uma virtualização da gestualidade que culmina em uma nova perspectiva rica em humor crítico:

BRENDA DOS SANTOS MENEZES  
FLÁVIO LUIZ DE CASTRO FREITAS

[...] Meu caminho pelo mundo  
Eu mesmo traço  
A Bahia já me deu  
Régua e compasso  
Quem sabe de mim sou eu  
Aquele abraço  
Pra você que me esqueceu  
Aquele abraço  
Alô Rio de Janeiro  
Aquele abraço  
Todo o povo brasileiro  
Aquele abraço.

Através de sua música, Gil não somente se despediu de sua pátria, mas também deixou um legado de resistência que ecoou por toda a diáspora brasileira. A letra conecta processos diferenciais e territórios, traçando uma rede rizomática resistente à homogeneização imposta pela ditadura. Cada saudação ("*Aquele abraço*") comporta-se como uma ramificação, um nó que se conecta a outros pontos da resistência cultural e afetiva do país. Tal gesto artístico traça linhas de fuga que resistem à territorialização da ditadura ao mesmo tempo que reconstrói espaços de pertencimento enquanto seres de sensação e de saturação de perspectivas engessadas.

O ritornelo inteiro é o ser de sensação. Os monumentos são ritornelos. Desse ponto de vista, a arte não deixará de ser habitada pelo animal. A arte de Kafka será a mais profunda meditação sobre o território e a casa, o terreiro, as pos-turas-retrato (a cabeça pendida do habitante com o queixo enterrado no peito, ou ao contrário "o grande tímido" que fura o teto com seu crânio anguloso), os sons-música (os cães que são músicos por suas próprias posturas, Josephine a ratinha cantora da qual jamais saberemos se canta, Gregoire que une seu piado ao violino de sua irmã numa relação complexa quarto-casa-território). (Deleuze, Guattari, 1992, p. 238)

Como decorrência disso podemos pensar em Chico Buarque, reconhecido por suas letras poéticas. A canção "*Cálice*" (escrita em parceria com Gilberto Gil), foi proibida pela censura por possuir mensagens consideradas subversivas:

[...] Pai! Afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue  
Como é difícil acordar calado  
Se na calada da noite eu me dano



BRENDA DOS SANTOS MENEZES  
FLÁVIO LUIZ DE CASTRO FREITAS

Quero lançar um grito desumano  
Que é uma maneira de ser escutado  
Esse silêncio todo me atordoia.

Com a canção os artistas expressam seu desejo de se libertarem das desigualdades sociais vivenciadas nesse momento por meio de seres de sensação, que não deixam de carregar consigo um caráter de denúncia dos métodos de tortura que eram submetidas as vítimas dos poderes autoritários. Dessa maneira a letra, não está apenas repleta de metáforas, contudo funciona no movimento de um ritornelo que assume a forma de um cálice que não é mais apenas religioso e sim político e estético.

Segundo Ferreira e Morhy (2007):

A condição de oprimido é reforçada pelo verso seguinte Tragar a dor, engolir a labuta. Através do contraste entre “tragar” e “dor” enfatiza-se a imposição de ter que agüentar a dor como algo banal, assim como o simples ato de fumar. A segunda parte de verso reflete a necessidade, também imposta, de assimilar o cotidiano, o trabalho (a labuta) de maneira natural (engolir), mesmo que as condições trabalhistas não fossem as melhores e os movimentos sindicais trabalhistas fossem duramente reprimidos. Tudo isso deixa transparecer o poder da força que impedia a autonomia dos indivíduos de pronunciar sua condição, seus sentimentos e desejos. (Ferreira; Morhy, 2007, p. 02).

A repetição de “Pai! Afasta de mim esse cálice” remete e ecoa o sofrimento de Cristo no momento da paixão, ressignificando a dor e a opressão como universais e, ao mesmo tempo, especificamente brasileiros. Quando a palavra “cálice” (em claro trocadilho com a expressão de ordem “cale-se) é interrompida abruptamente na gravação original, o silêncio que surge “fala” mais alto do que qualquer som.

O controle imposto pelo governo militar não apenas interrompeu o fluxo de informação, mas também fez com que os artistas a elaborassem novas formas para escapar das restrições. Raul Seixas, por exemplo, fez uso da ironia em suas letras para driblar a censura e transmitir suas críticas de forma sutil. Sua música "*Ouro de Tolo*" é um exemplo dessa estratégia, na qual são ironizadas a alienação da sociedade e as manipulações políticas.

[...] Eu é que não me sento  
No trono de um apartamento  
Com a boca escancarada, cheia de dentes  
Esperando a morte chegar  
Porque longe das cercas embandeiradas  
Que separam quintais  
No cume calmo do meu olho que vê  
Assenta a sombra sonora dum disco voador.

Nos versos em questão, o autor expressa uma recusa em aderir a uma posição de conforto e indiferença em relação aos problemas sociais e políticos. Percebe-se uma resistência à apatia e à submissão, a música é uma chamada à consciência e à ação perante as injustiças e opressões da época. É possível pensar estrutura da música como rizomática porque conecta diferentes camadas de significado – a crítica à alienação do consumo, a rejeição ao conformismo e a busca por transcendência.

Não há uma narrativa linear, mas um emaranhado de ideias que se cruzam, como, por exemplo, a vida burguesa (o “trono de um apartamento”) e o imaginário utópico (o “disco voador”). O “trono de um apartamento” e a “boca escancarada, cheia de dentes” são caricaturas de uma vida sem significado, onde a conformidade é a moeda de troca. Raul reterritorializa esses conceitos, cantando que há algo além dessa existência limitada – o “cume calmo do meu olho que vê” e o “disco voador” simbolizam novos territórios de pensamento e resistência.

O verdadeiro ouro não é o “ouro de tolo” materialista, mas a capacidade de transcender, questionar e criar. Vindo a tecer compostos de sensações ricos numa ambiguidade variante entre a clausura e o fechamento, cuja individuação sonora e acompanhada de abertura marcada pela modulação entre voz, instrumento de rodas e universo de demais seres de sensação presentes nas letras que tensionam com a gramática e com a sintaxe em sua composição singular com a sonoridade.

Com efeito, o fenômeno musical mais importante, que aparece à medida que os compostos de sensações sonoras se tornam mais complexos, é que sua clausura ou fechamento (por junção de suas molduras, de suas extensões) se acompanha de uma possibilidade de abertura sobre um plano de composição cada vez mais ilimitado. Os seres de música são como os seres vivos segundo Bergson, que compensam sua clausura individuante por uma abertura feita de modulação, repetição, transposição, justaposição... (Deleuze, Guattari, 1992, p. 245).

Isso salienta o poder da arte como ferramenta de resistência enquanto uma criação marcada pela saturação de afetos e percepções em meios materiais transformados e deformados capazes de expressar e conservar os tempos sombrios de uma época. Entre as décadas de 1960 e 1970 no Brasil, as canções desempenharam papéis tanto estéticos quanto éticos.

As músicas populares passaram a ter função de criar um modo de vida político em seus ouvintes, objetivando contribuir para o surgimento de mudanças sociais e comportamentais. Se antes as canções populares ficavam restritas aos bastidores e ao tradicional banquinho e violão da Bossa Nova, nesse novo panorama a música adquiriu destaque em grandes eventos de repercussão nacional, atraindo um público expressivo e ansioso por protestos contra a ditadura.

Por isso, há um aspecto transversal ou diagonal na música desse período específico, pois é uma operação ativa criadora que ressalta o político da arte e o artístico da política contra hegemônica. O movimento da música consiste precisamente em desterritorializar o ritornelo enquanto corte no caos, por sua vez o ritornelo elabora seguidamente territórios à medida em que é conteúdo da música, ou seja, política nas palavras e nos sons sem deixar de ser palavras e sons da política:

A música submete o ritornelo a esse tratamento muito especial da diagonal ou da transversal, ela o arranca de sua territorialidade. A música é a operação ativa, criadora, que consiste em desterritorializar o ritornelo. Enquanto que o ritornelo é essencialmente territorial, territorializante ou reterritorializante, a música faz dele um conteúdo desterritorializado para uma forma de expressão desterritorializante. (Deleuze; Guattari, 1997, p. 87).

Boulos (2013, p. 209) considera o “*Show de Opinião*” em 1964, no Teatro de Arena, a primeira expressão de protesto dos artistas brasileiros contra o regime militar. O referido espetáculo, que envolveu teatro, música e poesia, foi fruto do esforço conjunto de intelectuais e artistas populares para trazer à tona a pobreza e a injustiça social no país. As canções apresentadas no palco retratavam a repressão militar e denunciavam o clima de pavor e medo instaurado pelo golpe.

Assim, as músicas foram utilizadas como meio de denúncia contra o autoritarismo sofrido. Dentre as funções da música destacadas pelo autor, podemos mencionar a função da expressão emocional. A música configura-se como expressão de libertação de sentimentos, permitindo a liberação de ideias tanto manifestas quanto não reveladas na comunicação verbal humana. Em outras palavras, no referido contexto, em sua função de expressão emocional a música pôde ser utilizada como meio para os artistas expressarem seus sentimentos reprimidos pela opressão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao voltar o olhar para as canções que eclodiram no período do golpe civil militar, é possível notar como determinadas canções, apresentam-se como símbolo de luta e sobretudo resistência a repressão. Como supramencionado, a música traz em si muito mais que informações, mas traz consigo uma linguagem cultural que transcende barreiras linguísticas, permitindo a comunicação de emoções, narrativas e valores. Além disso, as canções podem apresentar-se aos sujeitos como simbolismos. No contexto específico discorrido no presente trabalho, as canções assumiram um papel de luta, delineando expressão, resistência e contestação ao regime autoritário de controle, manipulação e domínio ideológico. Percebe-se, pois, que durante as duas décadas de regime militar, um turbilhão de sentimentos, que incluía expectativas, medo, esperança e tristeza, prevaleceu na consciência da massa popular, incitando reflexões sobre ideologias e o sistema imposto.

Este trabalho buscou refletir sobre a arte como um campo de resistência e criação, especialmente em contextos de repressão, como o regime militar brasileiro. Sob a perspectiva de Deleuze, a arte transcende suas origens materiais, constituindo-se em “blocos de sensações” que rompem com os limites impostos pela censura e pela normatividade. Nesse sentido, a arte é uma força criativa capaz de projetar novos modos de existência e resistir às tentativas de silenciamento.

## REFERÊNCIAS

BOULOS, A. **História e Sociedade & cidadania: 3º ano**. 1ª Ed. São Paulo: FTD, 2013.

BUARQUE, C e NASCIMENTO, M. **Cálice**. Gilberto Gil, Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. Chico Buarque. Philips/ PolyGram, 6349 398, 1978. 1 LP, lado A, faixa 2.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. Os mil platôs, vol.4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: ed. 34, 1997.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?**. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, São Paulo: ed. 34, 1992.

GIL, G. **Aquele Abraço**. Gilberto Gil, Warner Music, 1969.

MORHY, A. S. FERREIRA, J. Vieira F. **A música e as relações de poder**. Intertercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. VI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte. Belém – PA. , 2007.

MICROPOLÍTICAS SONORAS: A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA COMO RITORNELO DE RESISTÊNCIA  
POLÍTICA DURANTE A DITADURA MILITAR NO BRASIL

BRENDA DOS SANTOS MENEZES  
FLÁVIO LUIZ DE CASTRO FREITAS

NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro: 1964-1968**. São Paulo: Atual, 1998.

NAPOLITANO, M. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

SEIXAS, R. **Ouro de Tolo**. Krig-ha, Bandolo!, PHILIPS, 1973.