



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
COORDENAÇÃO DE HISTÓRIA**

**AS ENTRELINHAS DA POLÍTICA MILITAR DESVENDADAS PELA
MÚSICA: GAL COSTA E A DENÚNCIA MUSICAL DOS PROJETOS
POLÍTICOS E ECONÔMICOS SETENTISTA**

KAIO STEFFANO RIBEIRO DE SOUSA

**CAJAZEIRAS – PB
2019**

KAIO STEFFANO RIBEIRO DE SOUSA

**AS ENTRELINHAS DA POLÍTICA MILITAR DESVENDADAS PELA
MÚSICA: GAL COSTA E A DENÚNCIA MUSICAL DOS PROJETOS
POLÍTICOS E ECONÔMICOS SETENTISTA.**

Monografia apresentada a disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Graduação em História da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande como requisito para obtenção de nota.

Prof. Orientador: Dr. Israel Soares de Sousa

**Cajazeiras - PB
2019**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)

Denize Santos Saraiva Lourenço - Bibliotecária CRB/15-046

Cajazeiras - Paraíba

S725e Sousa, Kaio Stefano Ribeiro de.

As entrelinhas da política militar desvendadas pela música: Gal Costa e a denúncia musical dos projetos políticos e econômicos setentista / Kaio Stefano Ribeiro de Sousa. - Cajazeiras, 2019.

59f. : il.

Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Israel Soares de Sousa.

Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2019.

KAIO STEFFANO RIBEIRO DE SOUSA

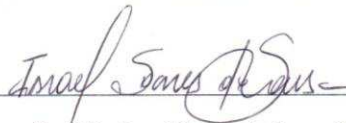
**AS ENTRELINHAS DA POLÍTICA MILITAR DESVENDADAS PELA
MÚSICA: GAL COSTA E A DENÚNCIA MUSICAL DOS PROJETOS
POLÍTICOS E ECONÔMICOS SETENTISTA.**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Israel Soares de Sousa

Aprovada em: 11/12/2019 Nota: 8,0

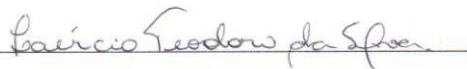
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Israel Soares de Sousa (Orientador)



Prof. Ms. Isamar Gonçalves Lôbo



Prof. Dr. Laércio Teodoro Silva

2019

RESUMO

O trabalho que se segue buscou ao longo de sua escrita discutir como o Governo Militar setentista, com seu ideário referente à política desenvolvimentista, implementou leis e ações que foram responsáveis por expropriar e desestruturar comunidades que se encontravam em meio as áreas avistadas pelo governo para exploração. Nesse sentido, trilhamos por intermédio do campo cultural, mais precisamente no universo da música de Gal Costa, buscando perceber o posicionamento artístico da cantora, que expressou por meio do seu sexto trabalho (ÍNDIA), um posicionamento frente às questões que permeavam essa temporalidade. Percebemos que o período foi marcado por indefinições ideológicas quanto às tomadas de decisões que seriam postas em práticas nos primeiros anos de regime, buscamos perceber em qual momento o governo dos generais investiu na criação de uma política astuta para efetivação de seus objetivos. Sob a justificativa de ligar o interior ao resto do Brasil, o governo utilizou-se de leis e órgãos (Estatuto do Índio e FUNAI, por exemplo) que em tese seriam responsáveis por assegurar os direitos dos integrantes dessas comunidades, para o alcance de seus objetivos, mas que, ao contrário, foram responsáveis por um processo de expropriação de parte de seu território e violência a sua cultura. É o aspecto de denúncia dessa situação que buscamos compreender nas músicas de Gal e, para isso, buscamos historicizar a vida da cantora a partir de suas vivências artísticas, discutir o conceito de desenvolvimentismo no Governo Militar e analisar o disco em questão a partir de sua aproximação com o tema. Usamos como referência os autores Fernando Nogueira da Costa, Rodrigo Patto Sá Motta, Carlos Renato Carola e Darcy Ribeiro.

Palavras-chave: História; Ditadura militar; Música; Gal Costa; Índia

ABSTRACT

The present work aims to analyse throughout its writing how the nineteenth-century military government and its ideology regarding developmental policy, implemented laws and actions that were responsible for expropriating and destroying communities that were located within the areas sighted by the government for exploitation. In this respect, we walk through the cultural field, more specifically in Gal Costa's universe of songs, seeking to understand the artistic position of the singer, who expressed through her sixth work (INDIA), a position on the issues that permeated this period of time. We realize that the period was marked by ideological vagueness regarding to the decision-making that would be put into practice in the early years of the regime. We sought to understand at what point the general's government invested in creating a shrewd policy to achieve its objectives. Under the justification of linking the countryside to the rest of Brazil, the government used laws and agencies (Estatuto do Índio and FUNAI, for example) that in theory would be responsible for ensuring the rights of members of these communities, to the extent of their rights. On the other hand, they were responsible for a process of expropriation of part of their territory and violence against their culture. It is the denunciation aspect of this situation that we seek to understand in Gal Costa's songs and, for this purpose, we seek to historicize the life of the singer starting from her artistic experiences, and also discussing the concept of developmentalism in the Military Government, analyzing the disc from her approach to the theme related. We use as reference the authors Fernando Nogueira da Costa, Rodrigo Patto Sá Motta, Carlos Renato Carola and Darcy Ribeiro.

KEYWORDS: History; Military Dictatorship; Music; Gal Costa; India.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
1- “EU VIM DA BAHIA CANTAR”: A CHEGADA DE GAL COSTA NO UNIVERSO DA MÚSICA.....	15
1.1. Os anos iniciais.....	15
1.2. De Maria da Graça a “Gal Costa”.....	16
1.3. 1967 – Disco: “Domingo”.....	18
1.4. Alguns momentos.....	20
1.5. 1967 – Fatal: Gal a todo vapor.....	20
1.6. 1994 – O sorriso do gato de Alice (O show).....	25
2- “TÁ TUDO SOLTO NA PLATAFORMA DO AR. TA TUDO AÍ”: A POLÍTICA DESENVOLVIMENTISTA MILITAR E A DENÚNCIA MUSICAL DE GAL COSTA.....	29
2.1. Entendendo os aspectos desenvolvimentistas no Governo Militar.....	29
2.2. A política agroexportadora e a faixa <i>Presente Cotidiano</i> no disco <i>Índia</i>	31
2.3. Desenvolvimento para quem? E a que Custo?.....	34
3- SÓ CANTA QUEM TEM MOTIVOS: O ESTATUTO DO ÍNDIO E A FUNAI COMO MECANISMOS DE INTERESSES ECONÔMICOS GOVERNAMENTAIS.....	41
3.1. Como fazer para retirar do caminho os “empecilhos” do desenvolvimento?.....	41
Considerações finais.....	48
Referências.....	51
Anexo.....	53

INTRODUÇÃO

Quando percorremos sob a historiografia brasileira referente ao período do regime militar no Brasil (1964-1985), geralmente nos deparamos com produções acerca das formas pelas quais foi possível a instauração do regime, sob quais justificativas, quais as políticas e práticas adotadas pelo sistema ou relacionadas aos aspectos físicos e espaciais onde as repressões foram mais severas. Estudos esses que possuem alto grau de importância e com grande valor histórico, no qual, podemos destacar, por exemplo, os estudos feitos pelo jornalista e escritor Elio Gaspari, com sua coleção “Ditadura”.

Entendemos que ainda há muito a ser estudado e analisado sobre o que diz respeito ao período ditatorial no Brasil e, justamente por isso, é que convidamos o leitor a nos acompanhar nas trilhas do trabalho de uma artista que soube captar naquele momento histórico, as consequências e impactos que as práticas desenvolvimentistas desencadeadas e objetivadas pelo regime militar na década de 1970, vieram a acarretar para certo grupo. Buscamos apreender como a cantora Gal Costa, ao trazer para a cena musical no ano de 1973, por meio de seu disco “Índia”, elementos e referências aos povos indígenas (ao começar pelo título do disco), Na verdade não estava apenas comercializando um produto, embora fazendo parte do mercado fonográfico não pudesse fugir disso, nem creio que a quisesse, mas, antes, a mesma estava também denunciando práticas e projetos da grande cúpula ligada ao regime militar, uma vez que este regime, com seu ideário desenvolvimentista e para o alcance de seus interesses, não levaram em consideração as demandas e necessidades de grupos indígenas localizados em regiões que o governo pretendia explorar para a efetivação de seus objetivos.

Para tanto, partiremos de dois aspectos fundamentais para o entendimento que aqui se busca. O primeiro, diz respeito às concepções e objetivos político-econômicos do regime militar setentista e os meios usados por eles para dar suporte as suas finalidades. E, o segundo, refere-se ao *modus operandi* desenvolvido pelo sistema para retirada dos povos indígenas de suas terras, bem como os impactos e consequências dessas decisões sob esses povos. Ambos os pontos relacionando-se, porém, com a produção visual e musical do disco “Índia” da cantora Gal Costa naquele ano de 1973.

Entendemos e refletimos, também, sobre o fato de que as relações entre o corpo social indígena e o corpo social não indígena, nos aludem a questões sociais, culturais, políticas e econômicas que interferem diretamente na forma como os povos indígenas e

não indígenas vivem e se relacionam atualmente. Na medida em que buscamos compreender como tem sido a relação entre as demandas dos povos indígenas e as respostas por parte dos governos, apreendemos que historicamente essa relação tem sido marcada por abusos, invasões, violências e violações de direitos através de propostas de governos, sejam eles locais ou por parte da União. Sobre essa última, devemos entender que: “Não são esporádicas nem acidentais essas violações: elas são sistêmicas, na medida em que resultam diretamente de políticas estruturais de Estado, que respondem por elas, tanto por suas ações diretas quanto pelas suas omissões.” (COMISSÃO DA VERDADE, 2014, p. 204).

Tal ponderação se faz necessária para que possamos nos alertar também para as violações hoje existentes contra grupos indígenas. Diagnosticar que o discurso do desenvolvimento a todo custo ainda encanta e leva o corpo social não indígena a legitimar esses mesmos ataques como algo necessário, não enxergando ou não querendo enxergar, porém, os impactos que são gerados e acometidos por esses grupos do poder em relação aos grupos que resistem diariamente aos ataques e invasões de suas terras.

O que nos chama atenção e nos leva a pesquisar, por meio da música, essa relação de imposição de políticas postas em práticas por um grupo sobre outro, é o fato de que ao longo da história parece não haver eficiência ou melhorias no que diz respeito às políticas adotadas por parte dos governos para desenvolver as estruturas econômicas da sociedade brasileira, que não use de ataques contra as populações indígenas. Não por acaso o relatório da Cimi (Conselho Indigenista Missionário) nos chama atenção para o fato de que:

Ao longo do ano de 2017, os povos indígenas viram a imposição de uma política deplorável, fascista, predatória e devastadora dos territórios, dos bens ambientais e das águas. Uma política propositadamente implementada para aniquilar direitos, o modo de ser dos povos e suas perspectivas de vida e de futuro. Uma política engendrada nos gabinetes de ruralistas e fundamentalistas religiosos. Uma política perversa porque se impõe pela força bruta e pela repressão. (RELATÓRIO: VIOLÊNCIA CONTRA GRUPOS INDÍGENAS, 2017, p. 14).

Para melhor entendermos as particularidades referentes às questões que permeiam essa pesquisa, o trabalho aqui exposto buscou, ao longo de sua escrita, apresentar, de forma contundente e objetiva, as formas usadas pelo governo setentista para efetivação de seus objetivos. O mesmo está dividido em três capítulos, sendo que, no primeiro, intitulado “Eu vim da Bahia cantar: A chegada de Gal Costa no universo

da música”, buscamos fazer uma breve apresentação sobre os anos iniciais da carreira de Maria de Graça; Suas dificuldades em território desconhecido; A problemática que a artista enfrentou quanto à escolha de seu nome artístico, bem como as motivações que levaram-na a questionar, em certos momentos, o uso do nome “Maria da Graça” e futuramente “Gal Costa”; Discutimos ainda, a partir da exposição de dois momentos da carreira da artista, o posicionamento da mesma frente a sua época, no qual, entendemos que os mesmos nos remetem a uma postura política que vai ao encontro com a atitude contestadora de sua temporalidade, assim como o momento que escolhemos para trabalharmos nessa pesquisa.

No segundo capítulo, intitulado “Tá tudo solto na plataforma do ar”. Tá tudo aí”: A política desenvolvimentista militar e a denúncia musical de Gal Costa”, optamos por iniciá-lo discutindo e compreendendo quais os aspectos desenvolvimentistas adotados pelo governo dos generais, no qual, podemos observar que a ditadura brasileira, apesar de num primeiro momento não possuir uma definição ideológica clara, assumiu características próprias e que foram responsáveis por diferenciá-las das demais ditaduras que assolaram a América-Latina nesse período. Depois, já apresentando os claros intuítos do governo, discutimos como a política agroexportadora serviu de mecanismo e justificativa para os ataques sob as reservas indígenas que se encontravam em meio às áreas cobiçadas pelo governo para exploração, num jogo que relaciona essas intencionalidades com a terceira faixa (Presente Cotidiano) do disco “Índia” da cantora Gal Costa.

No terceiro capítulo, enfim, buscamos apreender quais as consequências e os impactos que esse projeto veio a acarretar para essas populações, entendendo como a discussão a respeito do conceito de “desenvolvimentismo” nos ajuda a percebermos os caminhos enveredados (desbravado) pelo governo, de modo a compreendermos também o posicionamento e denúncia da artista supracitada a partir da sétima faixa (Passarinho) de seu disco. Percebendo como o governo setentista fez usufruto de órgãos destinados à asseguaração de direitos dos povos indígenas para cumprimento e efetivação de sua pauta econômica.

Buscamos o entendimento dessas questões através da música pelo fato de percebermos que:

“a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas

sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas.”
(NAPOLITANO, 2002, p. 77)

1. “EU VIM DA BAHIA CANTAR”: A CHEGADA DE GAL COSTA NO UNIVERSO DA MÚSICA.

1.1. Os anos iniciais

Maria da Graça Costa Penna Burgos, nascida em Salvador, Bahia, no dia 26 de setembro de 1945, iria ao auge de seus 20 anos tornar-se artisticamente conhecida como Gal Costa, no ano de 1964 quando começaria sua jornada como cantora ao lado de seus conterrâneos Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil. A cantora, que em seus anos iniciais ainda permaneceria a ser chamada de Maria da Graça, teve estreia ao lado dos amigos, já citados, no show “*Nós, Por exemplo*”. Espetáculo esse que seria responsável pelo primeiro contato entre os quatro grandes futuros amigos e músicos. Maria da Graça, vendedora de vinhos numa loja localizada no Porto da Barra, assim como os demais, nunca havia pisado em um palco para uma apresentação, algo que só foi possível graças à interferência do produtor musical Roberto Santana. De acordo com Lyrio, 2009, p. 1:

Antes, não passavam de meros estudantes, jovens apreciadores da boa música. Recém-chegados de Santo Amaro, Caetano e Bethânia foram chamados a fazer parte de um grupo de pesquisa sobre Bossa Nova e outras tendências, idealizado por Santana. É ele quem os apresenta a Gil, Gal, Tom Zé e Lona, além do artista plástico Emanuel Araújo e as atrizes Conceição Nunes e Maria Moniz. Discute-se João Gilberto, Valter Santos e Carlos Lira. O repertório de *Nós, por exemplo* não fugiria muito disso. O próprio cartaz do espetáculo vem grafado: “Show de Bossa Nova”. Mas também há a influência de Dorival Caymmi, Dalva de Oliveira, Pixinguinha e Luiz Gonzaga.

Como podemos perceber, o momento de encontro além de inusitado é histórico do ponto de vista musical, já que demarcou dali em diante o começo de uma grande parceria musical entre esses artistas, culminando no final daquela mesma década, na criação do Movimento Tropicalista, fenômeno que será explorado pouco mais a frente do trabalho.

Uma curiosidade a respeito desse encontro é que o ponto alto desse show foi justamente a apresentação de uma canção feita por Caetano Veloso para interpretação de Maria da Graça e Maria Bethânia. Intitulada de “*Sol Negro*”, a música explorava as

diferentes extensões vocais das cantoras, colocando em contraste os fortes graves de Bethânia e o agudo, ainda pouco explorado, de Maria da Graça. Culminando no ano seguinte (1965), na gravação oficial dessa mesma canção no primeiro vinil de Maria Bethânia, onde, pela primeira vez, a tímida Maria da Graça gravaria uma música em estúdio.

Ainda no ano de 1965, a ainda Maria da Graça voltaria a pisar em estúdio, mas dessa vez para gravar seu primeiro compacto simples, pela RCA. Constando em seu título o nome da cantora o compacto contava com duas músicas, uma intitulada “*Eu vim da Bahia*”, composta por Gilberto Gil e a outra “*Sim, foi você*”, composta por Caetano Veloso. A primeira apresenta em seus versos a chegada da cantora baiana em território carioca e sua proposta: “Eu vim/ Eu vim da Bahia cantar/ Eu vim da Bahia contar/ Tanta coisa bonita que tem na Bahia que é meu lugar” (GIL, Gilberto, 1965). Já a segunda é uma canção que retrata certa nostalgia por parte de um personagem, não explícito, ao justificar o fim de um relacionamento: “Ah, nosso amor foi bom/ Foi de não se esquecer/ Era pra sempre/ Foi tão bonito/ Era de se esperar renascer/ Mas foi você quem não quis voltar” (VELOSO, Caetano, 1965).

1.2. De Maria da Graça a “Gal Costa”

Como temos observado, até o momento, o nome usado artisticamente pela cantora em questão nem sempre foi o mesmo, como vimos em seus primeiros anos de carreira, a artista fazia uso de seu nome de batismo para referenciar suas produções, situação essa que mudaria logo após iniciar seus trabalhos ao lado do seu primeiro empresário, o diretor musical Guilherme Araújo. Guilherme, que já havia dirigido show de Maria Bethânia e que na época era também empresário da mesma, não se agradava muito desse nome, mas ainda não possuía um nome em mente para substituição do já existente e tal escolha geraria discussões e controvérsias.

Como iremos observar a seguir, a partir do olhar do cantor e compositor Caetano Veloso, que está intrinsecamente ligado a esse momento, a própria escolha do nome para um artista se dá a partir de relações voltadas para questões de interesses e intencionalidades, sendo de suma importância para evidenciar qual a relação que o artista estabelece com o seu meio e para com a venda de si próprio para o mercado de comunicações, aqui no caso o fonográfico. Em seu livro intitulado “*Verdade tropical*”

(1997), Caetano Veloso explica melhor os motivos pelos quais Guilherme relutava em aceitar que uma iminente cantora de sucesso fizesse uso de um nome tão “cafona”, segundo ele:

Guilherme achava Maria da Graça inviável como nome de cantora. Ele concordava que era belo e nobre, mas sugeria uma antiga intérprete de fados portugueses, não poderia servir para uma cantora moderna, muito menos e aqui ele voltava a sorrir diabolicamente para uma nova rainha do iêiêiê. Ele gostava de Gau. Nós também. Em primeiro lugar porque era seu nome real (isso era fundamental para nós), e depois porque era bonito e fácil de aprender, além de ser marcante, uma vez que no Rio (e em São Paulo, pelo menos) esse não era um apelido comum como na Bahia. (VELOSO, 1997, p. 127-128).

No entanto, como veremos no trecho seguinte, Guilherme ainda não estava totalmente crente que o nome “Gau” desse conta por si próprio em atender suas expectativas sobre o futuro da cantora. Nas palavras de Caetano:

Guilherme achava vulgar e "pobre" artista de nome único (para ele era indispensável um sobrenome se o nome não fosse composto, e mesmo os nomes compostos raramente eram aceitáveis: Maria Bethânia era, é claro, uma exceção genial); e Gau, escrito assim, com u, parecia-lhe pesado e pouco feminino. Como em quase todo o Brasil Gal e Gau têm pronúncia idêntica, achamos praticamente indiferente que a grafia fosse a escolhida por ele (que se referia a uma cantora francesa chamada Francis Gal como exemplo). (VELOSO, 1997, p. 128).

E se não fosse o bastante toda essa tensão acerca da escolha do primeiro nome artístico para Maria da Graça ou, até então, Gau, ainda restava discutir qual seria o sobrenome artístico dessa menina que já possuía seus 22 anos de idade. Para tanto, foram surgindo algumas opções: “Gal Penna? Gal Burgos? Diante das opções, Guilherme, não sem razão, preferiu Gal Costa. Este era mais eufônico do que os outros dois. Ele não ousava sair dos nomes verdadeiros por saber de nossa intransigência quanto a isso”. (VELOSO, 1997, p. 128).

Depois de tudo, aparentemente, resolvido, ainda não havia um acordo. Apesar de o nome ser do agrado de todos os envolvidos ainda havia algo que incomodava o baiano Caetano, tão interessado que sua conterrânea e colega de trabalho obtivesse um nome forte e digno de colocá-la no patamar das grandes cantoras. Acontece que “Gal” era,

como ainda hoje, a abreviatura para *general* e, naquele contexto de plena ditadura militar, isso lhe soava um tanto desfavorável. Segundo Caetano: “Com a subida do general Costa e Silva ao poder, em substituição ao marechal Castelo Branco, Gal Costa passava a ser homônima do segundo presidente do período militar” (VELOSO, 1997, p. 128).

Mas a mais interessada nesse jogo de ideias e propostas era a própria Gal e, conseqüentemente, o poder de decisão estava totalmente nas mãos dela. Então, sendo de escolha da mesma, a partir daquele momento nunca mais voltaria a usar novamente Maria da Graça no meio artístico, adotando a sugestão de Guilherme Araújo para adoção do nome Gal Costa.

1.3. 1967 – Disco: Domingo

Toda essa discussão acerca da escolha do nome de Gal Costa se dá em meados de 1966 e 1967, este último ano teria um impacto considerável na carreira da artista, já que pela primeira vez, ela entraria em estúdio para gravar um *Long Play* - LP, no qual dividiria espaço com amigo Caetano Veloso. A ascensão desses “novos” artistas baianos traria consigo diferentes ares para o cenário musical, um pacote que incluía a afinação da emissão vocal de Gal, a força das interpretações de Bethânia, a poesia de Caetano e a musicalidade de Gilberto Gil e de Tom Zé.

Tudo isso, se bem aproveitado e explorado, só poderia render bons frutos para estes. Maria Bethânia, por exemplo, já havia conquistado seu espaço no meio artístico desde o show “*Opinião*”, quando substituiu a bossanovista Nara Leão no ano de 1965. Gilberto Gil também já havia dado uma guinada em sua carreira, mas quanto ao futuro artístico de Gal e Caetano, este último bem mais, a depender dos empresários, era um pouco incerto.

Apesar de Guilherme vislumbrar em Gal Costa um futuro grandioso como cantora, ainda procuraria algo que sabia que ela possuía, mas que, talvez por sua timidez, não deixava transparecer totalmente. Como Caetano expressou, Guilherme via em Gal: “Não uma cantora comercial qualquer, mas uma nova forma de cantora comercial, uma super-Wanderléa com um repertório inteligente” (VELOSO, 1997, p. 127).

Em uma posição um pouco mais instável estava Caetano que, para Guilherme, sua principal função no meio artístico seria ajudar com composições para seus colegas, bem como com a criação de roteiros para os shows que Guilherme produzia. Mas, Veloso, que sabia que não faria algo que não fosse de encontro direto com os palcos, relutava em querer seu espaço, até que uma saída foi encontrada. A solução avistada por Guilherme foi que ambos (Gal e Caetano) gravassem um LP juntos, uma forma de a gravadora “oferecer” a oportunidade sem que se desperdiçasse tempo e dinheiro, afinal, quando se trata da indústria fonográfica ou qualquer outro veículo de comunicação que envolva a relação entre empregador e empregado, o produto final consequentemente tem que render algum lucro para aqueles que se “dispõem” a “emprestar” seus mecanismos de entretenimento.

Dado o aval, começa-se a preparação física, mental e material para que se inicie a produção musical. Contando, com ajuda técnica, melódica e poética de Edu Lobo e Dori Caymmi, este último produziria o disco aqui em questão, Gal e Caetano passam a gravar arduamente pelo turno da manhã, horário que era designado aos iniciantes. Mas, tal exigência causa em ambos um grande desconforto, já que por estarem acostumados com a dinâmica da vida baiana e que muito diferia da carioca, seja em relação à própria forma de como se dava a locomoção na cidade, seja em relação do dinamismo social, que põe em pauta as novas formas pelas quais se dá o ritmo das jornadas de trabalho e de esforço de si para se cumprir certos afazeres, lhes ocasionando grande exaustão, tanto físicas quanto psicológicas. Tendo eles que se adaptarem às novas práticas e lógica de mundo que o meio exige, já que não podiam dar-se ao luxo de dizer “não” a oportunidade cedida, uma vez que muito relutaram para estarem ali.

O resultado final seria um disco contendo 12 músicas divididas entre LADO A e LADO B do vinil e compartilhadas entre ambos os cantores. O disco, apesar de não ter sido de imediato um grande sucesso, gerou alguns frutos como convites para trabalhos, além do sucesso de uma das faixas, a tão conhecida canção “Coração Vagabundo”. O disco trouxe algumas novidades sonoras e vocais, a exemplo de uma nova forma de cantar feminino, onde podia ser observado que Gal Costa possuía algo diferente de algumas cantoras da época; uma vez que não se percebe uma voz que se esforça para conseguir alguns tons.

1.4. Alguns momentos

A carreira de Gal Costa é marcada por vários momentos nos quais a mesma ousou fazer uso da voz, do corpo e de sua forma expressiva de comunicar através dos sons e comportamentos, da sua postura e opinião diante os momentos por ela vivenciados, momentos esses que foram responsáveis tanto por colocá-la na esteira das artistas femininas que iam de encontro com ideais impostos culturalmente às mulheres, quanto para a afirmação dessa artista como uma das maiores estrelas da música popular brasileira.

Segundo Veloso, sendo ela mulher de poucas palavras, mas de grandes atitudes, apesar de nunca levantar a bandeira feminista, sempre demonstrou estar intrinsicamente compenetrada ao que sua época oferecia ou não de recursos e possibilidades para, por meio de seus trabalhos, indagar um posicionamento que fosse de encontro a seus ideais ou que batesse de frente com convicções não partilhadas por ela, numa tentativa de dizer para certos grupos que, lugar de mulher é onde ela quiser, e que ela própria não comprava o discurso da “Bela, recatada e do lar”. Tendo ela própria uma concepção e posicionamento sobre o assunto. Enfrentando, claro, as consequências que tal atitude poderia acarretar e impactar, tanto na sua carreira quanto na sua vida pessoal.

Partindo da ideia de demonstrar alguns momentos nos quais Gal Costa apresentou na prática essa concepção de mulher dona de si e reforçando a proposta da pesquisa aqui em andamento, é que escolhemos dois desses momentos que se associam ao disco que essa pesquisa pretende explorar, numa tentativa de percebermos como mesmo antes do disco “Índia” e após o mesmo, Gal Costa firmará posicionamentos que seriam responsáveis por incomodar toda uma sociedade machista, conservadora e preconceituosa, que o Brasil dos anos 1970, e mesmo depois, se mostraria ser.

1.5. 1971 – Fatal: Gal a todo vapor

Desde o ano de 1968 com o disco “*Tropicália ou Panis et Circensis*” (disco manifesto idealizado por Caetano Veloso e Gilberto Gil e concretizado pelos mesmos juntamente a Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, Os Mutantes e com participação de Nara Leão), Gal Costa vinha se firmando na cena musical como uma cantora empenhada nas lutas políticas e culturais, as quais a classe artística vinha mergulhada

desde que o golpe militar, estabelecido em 1964. A cantora, que nesse mesmo ano de 1968 se apresentaria no IV Festival da Música da TV Record, defendendo a canção manifesto *Divino Maravilhoso* (Caetano Veloso e Gilberto Gil), numa apresentação intencionalmente agressiva dada pela sua estética visual, que passaria a ser tão característica dos tropicalistas, e por seu grito cortante, na qual a mesma dita a palavra de ordem “*É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte*”, entraria em estúdio, ainda naquele ano, para gravar seu primeiro disco solo intitulado “*Gal Costa*”. O disco, no entanto, só seria lançado no ano de 1969, no auge das turbulentas inquietações em que os tropicalistas estavam imersos.

Em 13 de dezembro de 1968 teve início o período mais duro do regime militar brasileiro com a deflagração do Ato Institucional nº 5. Tal decreto foi responsável por fornecer ao General Costa e Silva livre arbítrio quanto às tomadas de decisões políticas no país, tendo como consequência o fechamento do parlamento, controle sob os veículos de comunicações, prisões, torturas e exílios dos que não compactuavam com as formas pela qual se davam às práticas do regime. Sob o slogan “Brasil. Ame-o ou Deixe-o”, e vislumbrando o projeto conhecido como “Milagre Econômico”, o regime militar seguiu-se forte e cada vez mais autoritário, sufocando com seu mantra todos os setores da sociedade, bem como fornecendo o controle sob as relações que se estabeleciam em território nacional, sejam elas políticas ou artísticas. Quanto ao assunto, o historiador Carlos Fico nos explica que a partir da decretação e radicalização do AI5 o governo dos generais:

Criou a polícia política, instituiu um sistema nacional de “segurança interna”, reformulou e ampliou a espionagem, estabeleceu um procedimento de julgamento sumário para confiscar os bens de funcionários supostamente corruptos, implantou a censura sistemática da imprensa, instrumentou a censura de diversões públicas para coibir aspectos políticos do teatro, cinema e TV (FICO, 2002, p. 255).

É sob essa nuvem carregada de penalidades e manuseios sem freio do poder político consolidado pelo AI-5 que artistas, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e tantos outros, sofreram fortes represálias por parte dos militares. A exemplo, Caetano e Gil foram, ao final do ano de 1969, presos e exilados para Londres, justamente por não serem adeptos do regime e por “incitar a desordem”, uma vez que através de suas canções e apresentações punham em xeque ideologias da gestão política do momento.

Com o exílio dos idealizadores do Movimento Tropicalista, ia-se com eles a força que movia a grande causa musical, capaz de causar mal-estar naqueles que se achavam responsáveis por retirar do país todos aqueles que, de algum modo, apresentasse qualquer manifestação de grande visibilidade de opiniões opostas ao seu ideal, acarretando, assim, no fim do movimento tropicalista organizado. Mas que, não sendo o único movimento musical de contestação do regime no período, o Brasil ainda podia contar com a manifestação cultural de artistas empenhados na causa e que, apesar de não possuírem o mesmo prestígio de visibilidade por parte da mídia, dedicavam-se a produzir conteúdos de relevante importância cultural e musical, como é o caso dos artistas “cafonas”, que, como definiu o historiador e jornalista Paulo Cesar de Araújo, estes formavam e representavam “uma facção da cultura popular deixada ao largo da historiografia.” (ARAÚJO, 2013, p. 23).

O Brasil do “Milagre econômico” era, portanto, o Brasil onde não havia liberdade de criação, onde a tristeza pairava entre os artistas e a grande massa, era o Brasil sombrio em que apenas uma cúpula (empresarial e política) recebia e usufruía as benesses acarretadas por suas tomadas de decisões. Mas que, apesar de tudo, havia também resistência e denúncia, tanto no campo social quanto cultural, como é o caso do disco que essa pesquisa busca interrogar.

Com os amigos no exílio londrino, Gal passaria a ser uma porta-voz dos mesmos aqui no Brasil, encontrando-se com eles pelo menos duas vezes ou três vezes ao ano para matarem a saudade e, também, para trazer para a música brasileira as composições que Caetano e Gil criavam lá fora, dando ela voz a essas composições. Gal Costa tornou-se assim a cantora tropicalista embutida de sustentar os ideais partilhados entre aqueles que fizeram parte ou que simpatizavam com o movimento. Atitude que apresenta-se clara com a proposta do disco mais psicodélico de sua carreira ainda no ano de 1969, que, por meio de gritos e guitarras distorcidas, expressava a dor que era viver no Brasil daquele momento e o quão difícil era manter-se longe de dois grandes amigos exilados. Mas que, nesse sentido, podemos apreender como a figura de Gal Costa, ainda sendo ela a única representante feminina ligada ao movimento musical aqui no Brasil, ficou ofuscada se comparado ao forte caráter masculino que o

movimento ainda hoje possui. Partindo desse preceito, o antropólogo Rafael Noletto, em sua pesquisa¹, lança-nos luz sobre como o movimento tropicalista ainda é:

Frequentemente analisado em função das propostas estéticas empreendidas por seus idealizadores (compositores e homens), mas que carece de uma revisão crítica acerca do impacto da presença da figura da mulher (cantora) sobre um público de jovens brasileiros interessados em discutir política, sexualidade e liberdade de expressão (NOLETO, 2012, p. 01).

Gal começara a década de 1970 lançando o disco “*Legal*” que seguia também a proposta do experimentalismo tropicalista, mas com uma sonoridade melhor trabalhada e menos agressiva que seu antecessor. Mas, é no ano seguinte que a cantora, após uma grande temporada de shows, lançou o disco *FATAL: GAL A TODO VAPOR*.

Antecessor do disco “Índia”, o qual a pesquisa aqui se detém, o disco aqui em questão é a compilação e resultado de uma sequência de shows realizados no Teatro Thereza Raquel, no Rio de Janeiro, onde após uma longa temporada de apresentações, Gal Costa e os “desbundados”², mesmo sob a sufocante repressão militar, respiravam ares de liberdades momentâneas que o show lhes proporcionava.

Dirigido pelo poeta baiano Waly Salomão (1943 – 2003) o show possuía, para aqueles que o assistia, uma atmosfera leve (apesar do uso violento da voz da Gal como meio para gritar e expressar os sentimentos acarretados pela sufocante repressão) e libertina promovida pelos ares da contracultura tão aflorada neste período. Dividido em dois momentos, uma parte voz e violão contendo 09 faixas e outro estilo Rock’n Roll com mais 10 faixas, o show tornava-se um misto de sentimentos traduzidos em formas de canções e atitudes reveladas pela relação da artista com seu público, dado que pode ser percebido quando se ouve o disco aqui apresentado, bem como pelos depoimentos dos que puderam presenciar tal momento. Como se sentisse uma nostalgia profunda da efervescência que o show lhe causava o jornalista José Simão nos diz a partir de sua própria experiência o que o *Fatal* significava, para ele:

¹ NOLETO, Rafael. “Eu sou uma fruta ‘gogóia’, eu sou uma moça”: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. Pará, 2014.

² “Desbundados” era o nome atribuído ao grupo de pessoas que mantinham um estilo de vida alternativo ou que não seguiam o padrão social de comportamento. Sendo também conhecidos como hippies.

Gal a Todo Vapor, o grande sucesso da temporada, todas as noites, lá no Teresão. A todo vapor mesmo. Era só a banda dar os primeiros acordes que a turma das dunas desfiava o resto, de cor. E pior, ninguém queria pagar. Pagar era um insulto. O teatro era o Teresa Raquel, vulgo Teresão, lá em Copacabana. E o diretor do show era o Waly Salomão. E dá-lhe convites. Principalmente quando descia o Morro de São Carlos com o Melodia e toda aquela roda de bambas e compositores de sambas. E ficavam na porta. Aí o Waly dava uns abraços psicodélicos na Teresa Raquel e ficava falando loucuras no ouvido dela. Ai convite virava chuva de confete. Os convites eram tantos que a Teresa Raquel ficava nervosa, andando pelo saguão do teatro, num cáften até os pés, gritando: “Eu não sou Jesus Cristo” (SIMÃO, 2005, p. 02).

O que para a sociedade surgiu como um estereótipo um tanto esotérico, podemos perceber que o legado que o show deixou para aqueles que tiveram a oportunidade de vivenciá-lo foi o sentimento de que, apesar do momento não ser tão favorável às alegrias, o simples fato de estar vivendo, dançando e cantando já era por si um ato de resistência. Isso nos revela, por exemplo, como a relação entre o artista e seu posicionamento político refletia diretamente no perfil do público que o acompanhava, uma vez que esse mesmo público, geralmente formado por estudantes e a classe intelectual de esquerda, buscavam em meio aos artistas de sua contemporaneidade aqueles que mais lhes fossem semelhantes em relação às suas ideologias políticas, ainda que essa coletividade não fosse uma em suas práticas e táticas de defesas contra o regime opressor.

Dito isto, torna-se de suma importância que destaquemos alguns elementos-chaves que fazem desse show um momento importante na história da música popular brasileira e na carreira dessa artista. Um desses elementos diz respeito, justamente, a forma pela qual Gal Costa passaria a portar-se em palco a partir de então, tanto em relação ao uso do corpo e dos gestos, como da forma de bater de frente com os ideais conservadores, quanto ao uso da própria voz como veículo de protesto. Em seu estudo sobre o show aqui investigado a pesquisadora Maria Elisa Xavier de Miranda Pompeu, nos diz que:

A construção cênica e imagética de uma Gal Costa ainda mais ousada e, principalmente, sensualizada pode ser considerada uma das principais contribuições de Waly Salomão enquanto diretor do espetáculo. Em *Gal a Todo Vapor*, houve a elaboração de uma

persona artística que, em certa medida, definiu o comportamento vocal e gestual da cantora por muitos anos (POMPEU, 2017, p. 50).

Sendo assim, podemos concluir que, por se perceber como reflexo daquela juventude comprometida com as lutas políticas de sua época ou quem sabe por estar movida pela quase *missão* de dar continuidade às propostas tropicalistas; quiçá por estar sendo ela dirigida por um poeta incisivo em suas criações, como Waly Salomão, ou decerto por todas essas ideias juntas, o fato é que, a partir dali, Gal Costa se mostraria ser uma artista que, em plena ditadura militar, tentava amenizar as dores dos jovens arrastando-os e os convidando para desopilar as tensões do momento em seu *Fatal: Gal a todo Vapor*.

Outro ponto importante a ser dito sobre o item em questão diz respeito à própria sonoridade do disco, para tanto devemos ter em mente que a indústria fonográfica brasileira, nesse início da década de 1970, ainda não disponibilizava de aparatos técnicos suficientes para tecer e reparar os ruídos e dissonâncias que os shows ao vivo podem apresentar. Justamente por isso era raro os shows que ganhavam registros em discos, ainda mais se esses fossem femininos, dada às relações de poder existentes no meio fonográfico. Mas que talvez seja por isso mesmo que o registro possui sua importância, como Maria Eliza (p. 19) nos traz:

Fa-Tal – Gal a Todo Vapor (1971) é um disco marcado por sua artesanidade – erros, imprevistos e até mesmo a precariedade na qualidade do equipamento de som são perceptíveis. E é justamente essa riqueza de detalhes sonoros do acontecimento performático que nos chama atenção e que faz do disco um marco de uma época, uma espécie de hino da contracultura brasileira do início dos anos 1970 (POMPEU, 2017).

1.6. 1994 – O SORRISO DO GATO DE ALICE (O SHOW)

O segundo momento escolhido para apresentarmos uma Gal Costa que mais uma vez fará uso do seu corpo para denunciar as relações de uma época que, embora vivendo tempos de liberdades, ainda persistiam em manterem-se conservadoras, só que agora não se detendo apenas ao conservadorismo político, mas, sobretudo o conservadorismo que se instaurou no meio social e nas relações entre os indivíduos desse meio, sendo talvez um reflexo dos 21 anos de ditadura militar vivenciado no Brasil.

Gal, apesar de se manter, desde a década de 70, como uma das grandes cantoras brasileiras nunca viveu sob a égide de grande dama, nos moldes dos grandes artistas tendem a ser quando lhes são dados elevados graus de importância naquilo que fazem em relação a seus trabalhos, geralmente podendo-se de fazer algo que de alguma forma ponha em risco aquilo que construiu. Sempre saindo de sua zona de conforto e mostrando que dá para ser boa no que faz sem que se siga um padrão midiático que tende a limitar cada vez mais as atitudes dos grandes artistas. Com uma postura sempre muito solta e sem se prender a grandes utensílios estéticos, exceto em alguns momentos na década de 1980; nos quais a mesma, em algumas apresentações, subiria no salto para fixar seu *post* de intérprete de conhecidos compositores, como quando foi preciso em uma das emblemáticas apresentações ao lado do bossanovista Tom Jobim em Los Angeles no ano de 1987.

Mas, momentos a parte, o que caracteriza mesmo as performance de Gal é o jeito que sempre teve em palco, pelo menos até o ano de 1994, já que a partir dali a mesma passaria a dedicar suas apresentações a desempenhos mais serenos, onde o foco era seu canto limpo e centrado, indo de encontro as propostas de discos que lançaria desse ano em diante. Mas é justamente essa última empreitada da cantora que merece um olhar mais atento.

Já com seus 49 anos de idade, dos quais 30 já seriam dedicados à música, Gal Costa mais uma vez personificaria o rompimento com comportamentos esperados de uma grande artista e modelo de mulher padrão, uma vez que fomentaria grandes debates acerca de sua atitude na estreia do seu show intitulado “*O Sorriso do Gato de Alice*”. Dirigido pelo o dramaturgo e diretor de teatro Gerald Thomas, o show consistia no resultado do disco também intitulado com o mesmo nome, onde Gal delimitou gravar canções de apenas quatro compositores por ela já gravados: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Ben e Djavan.

Para quem esperava ver em cena uma mulher beirando os 50 anos de idade, muito bem vestida e exalando sofisticação muito se espantou ao vê-la vestida em um pijama de cor opaca e engatinhando pelo chão, como podemos perceber por meio de vídeos da época. Acontece que o show se iniciava justamente com Gal interpretando uma gata perdida em mundo que parecia não ser mais o seu, fazendo alusão ao fato de perdido à mãe recentemente, ainda enquanto gravava o disco aqui em questão, talvez por não entenderem a proposta ou pela demora proposital em começar de fato o show, é que uma parcela da plateia começou a vaiar a artista, mas sem que a mesma perdesse o

foco de seu objetivo. Se o primeiro contato entre a artista e seu público já foi um tanto conturbado, já sendo por si só motivo suficiente para gerar debates por parte da imprensa, muito mais alvoroço acerca do show se diria pelos acontecidos dos momentos seguintes.

Ao cantar a música “Brasil” do cantor e compositor Cazuza e “Tropicália” do Caetano Veloso, Gal Costa ao levantar o braço deixava à mostra seus seios, numa provocação que diagnosticaria o quão a sociedade carioca ainda estava fincada nos moldes tradicionalistas, uma vez que a reação por parte do público não foi de imediata recepção positiva, mas ao contrário, muitos vaiavam, outros soltavam piadas e a crítica também não perdoou afirmando que a cantora estava sendo oprimida pelo diretor do show, mas ao ser questionada em entrevista³ concedida ao programa “Roda Viva” a respeito desses comentários a própria Gal disse que:

Eu, na verdade, eu fiquei um pouco surpresa. Eu sabia que algumas pessoas iriam se chocar com essa atitude. Eu fiquei impressionada com a quantidade, com o número de pessoas que se chocaram por ver um peito de uma mulher de fora, num palco. Eu acho que aquilo era colocado de uma maneira tão digna, era um momento tão importante, quer dizer, no momento em que eu cantava Tropicália, era um momento que estava ligado à história do Tropicalismo, à história dessa irreverência, dessa coisa que ele falou, de comportamento. Estava ligado a isso. Na verdade, aquilo era um pouco uma retomada da minha carreira. Eu cantei coisas do início da minha carreira, gravações. E a atitude também de entrar no palco, a atitude inusitada de entrar no palco como uma gata, não entrar como uma estrela, é engraçado como isso também incomodou as pessoas. E as pessoas reclamam, reclamam que a gente é igual. O que eu tenho medo é de me estagnar, de ficar igual. Podia entrar no palco, ao som de uma banda, com um vestido lindo, uma mulher bonita, e pronto...cantar, mas não é isso que eu quero. Eu prefiro, entendeu, ir por caminhos mais difíceis até porque eu sei que essas coisas provocam reação, provocam polêmica, mas para mim são mais enriquecedoras, porque me dão coisas novas, à minha personalidade (COSTA, 1995).

Podemos observar a partir desse trecho da entrevista que a cantora estava ciente do impacto que teria sua atitude, mas que apesar disso persistiu em seu objetivo de mais uma vez peitar com o tradicional e bater de frente com o inesperado. Indo, além disso, podemos observar na atitude do público e da imprensa que embora a década de 1990 já

³ COSTA, Gal. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. Rio de Janeiro, 02 outubro. 1995. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/41/entrevistados/gal_costa_1995.htm>. Acesso em: 22 maio. 2018.

pudesse respirar ares menos sombrios, se comparados há uma década anterior, ainda pairava resquícios de censuras, mas que essas se estabeleciam não mais diretamente pelos propósitos dos poderes políticos, mas antes dos próprios sujeitos existentes na sociedade, o que nos leva a crer o quão sintomático da dura repressão empreendida pela ditadura militar, nos seus 21 anos de governo, uma sociedade pode se apresentar se lhes é instigada a falar sobre a atitude de uma mulher que extrapola os limites impostos a ela. Mas Gal Costa que já vinha, desde a década de 1970, na esteira das artistas que se posicionam frente às questões políticas desencadeadas ao longo de sua vivência, não se deixou abater pela crítica. Assim como não deixou em 1973 de transmitir, através de sua música, seu posicionamento e protesto diante o momento de exploração e expropriação das terras indígenas por parte do governo, como veremos no capítulo seguinte.

2. “TÁ TUDO SOLTO NA PLATAFORMA DO AR. TÁ TUDO AÍ”: A POLÍTICA DESENVOLVIMENTISTA MILITAR E A DENÚNCIA MUSICAL DE GAL COSTA

2.1. Entendendo os aspectos desenvolvimentistas no Governo Militar

A instauração do regime militar no Brasil tem seu ponto culminante no ano de 1964, após um golpe de Estado, sob um governante que foi democraticamente eleito (João Goulart). A partir desse ano, iniciavam-se então “novas” práticas políticas. Sob o pretexto de pôr fim a um passado que se pretendia evitar e com a busca incessante pelo desenvolvimento econômico do país é que se firmou o discurso militarista, com a promessa de colocar o Brasil nos *eixos* para que assim fosse possível colocá-lo no patamar das grandes potências.

Apesar de possuir características próprias, o regime militar no Brasil, bem como as demais ditaduras da América Latina desse período, não hesitou em fazer uso da força e da violência para conter aqueles que não partilhavam de sua ideologia e de seus planos para o futuro de seus países. No caso brasileiro, o regime fechou o congresso a partir do Ato Institucional número 5 (AI-5) de 1968; cassou mandatos de parlamentares e governantes estaduais e locais, nomeando seus próprios representantes; exilou, perseguiu, torturou e matou opositores; estabeleceu a censura sobre diversas artes como cinema, teatro, televisão e na música ponto ao qual nos interessa.

Para podermos fazer aqui qualquer tipo de investigação, é necessário que entendamos alguns aspectos referentes às políticas pretendidas pelo regime. Para tanto, temos que perceber não apenas as continuidades e/ou descontinuidades de ideários que antecederam e projetaram os mecanismos necessários para que os ideais desse grupo fossem possíveis, mas também temos que entender a natureza que caracteriza as formas pelas quais esse mesmo grupo se enveredou para o alcance de seus interesses. Segundo o historiador Rodrigo Patto Sá Motta:

O Estado autoritário foi marcado por indefinições ideológicas, dividido entre assumir-se como ditadura ou conciliar com os princípios liberais, ao passo que oscilava entre o nacionalismo desenvolvimentista e os princípios do livre mercado. Ao mesmo tempo que demonizou o “populismo” de seus antecessores, a ditadura não só manteve intactas, como também ampliou as estruturas

corporativas herdadas, além de ter criado um sistema previdenciário universal, sob controle do Estado (MOTTA, 2014, p. 04).

Tal ponderação é importante na medida em que, a partir do momento que diagnosticamos as decisões ou, como nesse caso, indecisões de certos grupos políticos quanto às medidas necessárias para aplicação de seus projetos, identificamos também as estreitas relações que os governos buscaram preservar para assegurar suas alianças com o mercado internacional; sem ter que desfazer-se daquilo que o caracteriza ou, pelo menos, buscam se caracterizar como nação. Em outras palavras, percebemos que as medidas de efetivação do projeto político e econômico brasileiro, durante o regime militar, titubeavam entre se modernizar e desenvolver-se com ajuda do capital estrangeiro, com o qual não se podia romper por questões estruturais muito fortes, mas preservando e assegurando seu patriotismo e autoritarismo, ou buscar sua prosperidade econômica pelo viés mais conservador e de mercado estrito, assim como seu modelo de governabilidade. Para que possamos entender essas dualidades, MOTTA (2014) ressalta:

O conceito de modernização conservadora pode servir como síntese dos paradoxos e contradições do regime militar. O grande paradoxo da ditadura era expressar, simultaneamente, impulsos conservadores e modernizadores que, por vezes, geraram ações contraditórias. O desejo modernizador implicava desenvolvimento econômico e tecnológico e, portanto, aumento dos contatos com o exterior e da mobilidade das pessoas, além de expansão industrial e mecanização agrícola. Com isso, levava-se ao aumento da urbanização e do operariado fabril, gerando potenciais tensões e instabilidade nas relações sociais e de trabalho. Já o impulso conservador estava ligado à vontade de preservar a ordem social e os valores tradicionais, o que insuflava o combate às utopias revolucionárias e outras formas de subversão e “desvio”, aí incluídos questionamentos à moral e aos comportamentos convencionais (MOTTA, 2014, p. 04).

Como podemos perceber, o regime militar não possuiu, num primeiro momento, planos efetivos e concretos de como prosseguir para ajustar sua economia, muito menos se tinha uma política astuta para com os rumos que se pretendia. Tal situação sofreria possíveis mudança a partir dos anseios pretendidos pelo governo Médici (1969-1974), uma vez que se buscou fortes investimentos na economia nacional, os quais tinham por objetivos expandir e dinamizar o mercado através da política econômica agroexportadora e da realização de grandes obras de infraestrutura. No entanto, devemos ressaltar que essa modernização, não se tratou em minimizar as formas usadas

por esse governo para o alcance de seus objetivos, que eram de combate às pretensas ameaças comunistas; mas, pelo contrário, buscou-se ampliar os violentos mecanismos usados pelos mesmos em defesa de seus interesses, para o discurso do bem da nação e da família.

2.2. A política agroexportadora e a faixa *Presente Cotidiano* no disco *Índia*

Se nos primeiros anos do regime militar no Brasil não se tinham ainda objetivos contundentes sob quais rumos a estrutura política adotaria para dar continuidade e suporte a seu governo, a partir de 1968 (mas que desde o final de 1967 já se vinham buscando meios para efetivação desse projeto), através da política de programas de incentivos a produção agrícola como o crédito rural subsidiado, o governo militar, agora comandado pela figura do general Emílio Garrastazu Médici, passou a subsidiar abruptamente na modernização dos setores agrícolas para que o mercado nacional fosse assegurado e se desenvolvesse, sendo capaz de fazer jus aos slogans difundidos na época, como: “Pra Frente Brasil” e “Este é o país que vai pra frente”. A respeito dos modos pretendidos para efetivação da política agrícola dos militares, Darcy Ribeiro (1988) nos diz que:

A racionalidade do modelo de modernização agrícola adotado a partir de 1967 concentrou-se em dois pontos: dinamização dos setores improdutivos através de outras políticas que não a alteração dos sistemas de posse e uso da terra; e abertura ao comércio internacional, no contexto de uma estratégia econômica global de inserção crescente nos fluxos da economia internacional (RIBEIRO, 1988, p. 92).

No entanto, a aceleração exacerbada da produção promovida pela criação de programas de incentivos, agregado a longo prazo para pagamento e a redução de juros (que só foi possível com os empréstimos e acordos entre o governo nacional e os EUA), se num primeiro momento serviu para dar uma guinada na economia, essa foi responsável também por preparar o cenário do fim do “milagre econômico”; além de ser um grande contribuinte para o aumento da dívida externa.

O governo brasileiro, entendendo a importância que o discurso desenvolvimentista possuía para dar suporte a suas práticas, buscava a todo custo mascarar o momento de crise fazendo uso das propagandas para que a população

brasileira se percebesse como parte de um momento caracterizado como um “novo Brasil”, próspero e em constante crescimento e desenvolvimento. No tocante ao assunto, o historiador Carlos Renato Carola (p. 109) ressalta:

O governo dos generais tinha consciência de que com o controle da inflação e crescimento econômico, conquistava-se a simpatia da população em geral e minava-se o discurso de “crise” social e econômica dos opositores do regime; sabia-se que a ideologia desenvolvimentista era uma ideologia que agradava quase todos os setores da sociedade (CAROLA, 2017).

Quando nos é exposta tal ponderação percebemos que mais do que um *simples* slogan, a ideia de um “Novo Brasil” colaborava para consolidar uma visão deturpada da realidade social e econômica vivenciada naquele momento, contribuía também para a ideia de que o país vivia naquele momento uma nova era histórica, marcada pelas noções de transformação, progresso e crescimento.

Tudo isso centrado numa certa ideia de nação baseada nos princípios de coesão e da união de todas as classes em prol de um objetivo comum. Mensagem que na época era ilustrada através de cartazes que mostravam muitas pessoas de mãos dadas tendo ao fundo o mapa ou bandeira do Brasil (ARAÚJO, 2013, p. 280).

Mas o que acontecia na verdade, como já explicitado, é que o momento não era tão próspero quanto se fazia crer. A cantora Gal Costa, usando de sua arte e trabalho como veículo de propagação de ideias e percepções, ao lançar seu 6º álbum expôs para a cena musical elementos que faziam referência à situação brasileira daquele momento. Como veremos nos escritos que se seguem, a terceira faixa do disco “Índia” (1973), que aqui buscaremos analisar, traz em seus versos alusões aos acontecimentos presentes apresentados nas entrelinhas das práticas do cotidiano:

*Tá tudo solto na plataforma do ar
Tá tudo aí, tá tudo aí.
Quem vai querer comprar banana?
Quem vai querer comprar a lama?
Quem vai querer comprar a grana?*

O trecho acima retirado da música “*Presente cotidiano*”, composição de Luiz Melodia (1951-2017), buscava se contrapor e transparecer justamente a ilusória ideia do “milagre”, que caía por terra naquele ano de 1973. Analisando os dados da época o economista José Pedro Macarini aponta que “De fato, a agropecuária cresceu 11,4% em 1971 (e a lavoura cerca de 14,8%) – espetacular, sem dúvidas, porém uma performance que não se repetiria em 1972 (4,1%), nem em 1973 (3,5%)”. (MACARINI, 2005, p. 09).

Quando nos é apresentado números fica de fácil identificação os rumos e os declínios pelos quais a política de desenvolvimento agroexportador estava perpassando, mas que, apesar disso, não era interessante para o grupo vigente na política daqueles anos a propagação dessa ideia negativa, uma vez que essa não ia de encontro com seus objetivos e poderia dar suporte para as denúncias de seus opositores.

A música traz consigo ainda questionamentos bem incisivos na tentativa de alcance de respostas por parte dos governantes:

*Tá tudo solto na feira, nobre lugar.
Tá tão ruim, tá tão ruim.
Quem vai querer comprar banana?
Quem vai querer comprar banana?
Quem vai querer comprar banana?
Quem vai querer comprar?
Quem vai querer?
Quem vai?
Quem?
Quem?*

Como podemos observar, as constantes perguntas não são feitas de modo aleatório, são vários questionamentos com um mesmo fim. Ao fazer menção ao comércio interno (*Tá tudo solto na feira, nobre lugar*) que em apenas dois anos antes desfrutava da magnitude, pelo menos momentânea promovida pelos investimentos nos setores agrônômicos, naquele ano de 1973 via-se mergulhado numa crescente crise em favor da derrocada do “milagre”.

E as perguntas que se seguem ao longo da canção “*Quem vai querer comprar banana? Quem vai querer comprar? Quem vai querer? Quem?*” fazem alusão não apenas a banana especificamente, mas a toda leva de produtos que permeava a indústria agrônoma. Ao mesmo tempo em que denunciava a situação, buscava-se também respostas, no entanto, a resposta dada pelos militares foi à censura e proibição da veiculação da música nos meios de comunicação e em lugares públicos.

2.3. Desenvolvimento para quem? E a que custo?

O Brasil do milagre econômico era também o Brasil perverso para aqueles que não estavam inclusos como agentes participantes dessa “nova” sociedade em construção pós 1964. Aqui, especificamente, buscaremos entender o que a lógica desenvolvimentista dos militares veio a acarretar para comunidades indígenas que estavam localizadas em meio às rotas que se pretendiam explorar em prol do avanço, num jogo que relaciona os modos para efetivação desses avanços para com a denúncia que o disco “Índia” trazia consigo em sua arte visual.

Ao iniciarmos a discussão aqui proposta, vale ressaltar que, ao apresentarmos o conceito de desenvolvimentismo nesta pesquisa estamos nos direcionando à concepção defendida por Fernando Nogueira da Costa a partir de uma ideia sociológica, para tanto devemos entender o desenvolvimentismo como:

um sistema de ideias (crenças, tradições, princípios e mitos) interdependentes, sustentado por determinado grupo social de qualquer natureza ou dimensão. Seus adeptos refletem, racionalizam e defendem os próprios interesses e compromissos institucionais, sejam estes morais, religiosos, políticos ou econômicos (COSTA, 2012, p. 02).

Nesse sentido e para compreensão desta pesquisa, devemos entender o desenvolvimentismo como um conjunto de práticas políticas e econômicas adotadas pelo regime militar com base no “desbravamento” territorial nacional, como segundo fator fundamental para alcance de seus objetivos econômicos, para assim podermos entender as nuances que permeiam a adoção dessas políticas bem como suas consequências e impactos sociais para certos grupos.

Quando nos debruçamos sobre a historiografia que se dedica a estudar o período de 1964-1985 torna-se claro o quão ainda carecemos de estudos sobre as condições de vida e moradia dos povos indígenas em meio ao turbilhão de acontecimentos e ações políticas que permeiam essa temporalidade, como se muitos desses grupos estivessem alheios a tais eventos ou se não fossem alvos e foco direto dessas ações. Muitas vezes nos são apresentadas apenas algumas poucas reflexões acerca de tais perspectivas ou, em alguns casos, nos são sugeridas discussões referentes às análises e produções por

parte de alguns indigenistas. Como é sabido há muito que intelectuais se dedicaram a estudar e denunciar práticas contra grupos indígenas, como Darcy Ribeiro e os irmãos Villas-Bôas, por exemplo.

Nessa perspectiva e para corroborar com as diferentes formas de denúncia é que entendemos o trabalho musical de Gal Costa, no ano de 1973, como um meio de manifestar e difundir o que a busca incessante pelo desenvolvimento estava custando para muitas comunidades indígenas. Para tanto analisaremos aqui duas imagens que, para nós, fica explícito, dentro do conjunto da obra, a forma como a artista em questão entendeu o momento e se apropriou do mesmo para lançar seu sexto trabalho. Como já dito, não estamos tratando o disco “Índia” apenas como uma proposta de trabalho em sentido exclusivamente benevolente, antes, ele é um produto de mercado e como tal busca ser vendido. O que buscamos, no entanto, é analisarmos como o mesmo construiu representações que nos elucidem sobre questões referentes ao período.

De antemão, devemos pontuar algumas questões que são primordiais para as análises aqui propostas. A primeira delas diz respeito aos mecanismos usados pelo governo dos militares para cumprimento de sua política econômica, que se colocava em pauta muito mais do que meras decisões ou acordos, antes se idealizavam projetos que provocavam impactos demasiados violentos contra grupos indígenas localizados em áreas vislumbradas pelo governo, como, por exemplo, a Amazônia.

Ao nos debruçarmos sobre os documentos produzidos pela Comissão da Verdade, ficam claras tais práticas. Quando relatado sobre os estímulos de ocupação da Amazônia através do Plano de Integração Nacional (PIN) o documento nos diz que: “A Amazônia é representada como um vazio populacional, ignorando assim a existência de povos indígenas na região.” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 209).

Como o documento apresenta a ideia de integração apoiada e estruturada pelo governo, foi pensada a partir da abertura de estradas, como é o caso de projetos que priorizava a construção de várias *BR's* ao longo do Brasil e da Rodovia Transamazônica que corta vários estados do Nordeste, começando por João Pessoa, na Paraíba, até a fronteira com o Peru. Sobre a significação e justificativa da criação desta última o historiador Carlos Renato Carola (p. 118-119) ressalta que:

Pode-se incluir nos projetos desenvolvimentistas a Transamazônica e outras grandes rodovias que foram construídas com a justificativa de integrar a parte menos habitada do Brasil com o restante do país. Ao contrário do que a grande maioria dos livros didáticos ensinavam, a política desenvolvimentista do governo militar privilegiou o interesse

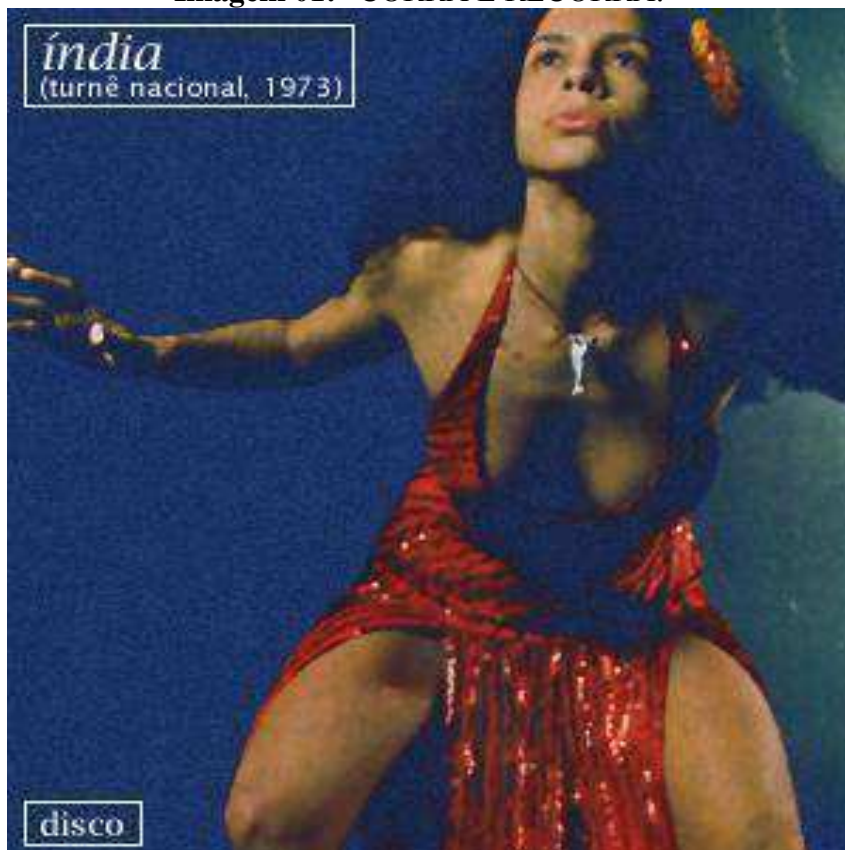
econômico de alguns setores empresariais, muitas vezes com o objetivo de beneficiar empresas interessadas em explorar os minérios que se encontravam nessas regiões, abrir espaço para a criação de gado e prospectar madeira, sem a menor preocupação com a degradação ambiental e étnica. (CAROLA, 2017).

Os próprios escritos que integram os documentos da Comissão da Verdade corroboram para tal entendimento. Ao descrever as táticas de empreender tal projeto, o relatório nos apresenta a figura de José Costa Cavalcanti, um político e militar que seria responsável por assumir o Ministério do Interior entre 1969 e 1974:

Costa Cavalcanti ele próprio declara que a Transamazônica cortaria terras de 29 etnias indígenas, sendo 11 grupos isolados e nove de contato intermitente – acarretando em remoções forçadas. Para a consecução de tal programa, a FUNAI, então dirigida pelo general Bandeira de Mello, firmou um convênio com a Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) para a “pacificação de 30 grupos indígenas arredios” e se tornou a executora de uma política de contato, atração e remoção de índios de seus territórios em benefício das estradas e da colonização pretendida (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 209).

É nesse sentido e conjuntura de remoções forçadas que entendemos o protesto visual da cantora Gal Costa como um meio possível para interpretação desse período que se constitui como um verdadeiro campo de batalha exercido por parte de grupos dominantes sobre dominados. Visto que os espaços destinados às produções culturais são também frutos de seu tempo e, portanto, carrega consigo aspectos, elementos e vestígios de sua realidade e contexto. Questões ponderadas, analisemos as imagens que selecionamos para relacionar com o objetivo proposto:

Imagem 01: “CORRA E RECORRA.”



FONTE: (MARTINS, 2012).

Quando nos deparamos com a fotografia acima e entendemos a lógica que o Brasil setentista estava vivenciando, bem como os projetos governamentais que estavam em pauta nesse período, torna-se bastante expressivo a maneira como Gal Costa está posicionada. Como quem aparenta estar perdida e sem abrigo; ou, sob outra perspectiva, buscando respostas para os acontecimentos, a cantora é capturada pelas lentes da fotógrafa Marisa Alvarez Lima justamente como alguém que está assustada com o que se passa.

Outra leitura possível vem à tona quando temos em mente que o período também foi de remoção de muitos grupos indígenas de suas terras, acarretando, conseqüentemente, no estranhamento e choque de culturas entre povos. E mais uma vez os documentos da Comissão da Verdade nos elucidam sobre, enunciando que: “Mortandades, remoções forçadas, transferências para junto de inimigos tradicionais, foram moeda corrente nessa época.” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 209). A segunda fotografia é ainda mais incisiva quanto à questão de denúncia.

Figura 02: “PARE E REPARE.”

FONTE: (MARTINS, 2012).

Se na primeira imagem observamos uma pessoa perdida e amedrontada, na segunda nos deparamos com uma artista que agora faz com as mãos o sinal de quem pede para parar. Mas parar o que? Uma resposta possível seria a de suspender as obras que adentravam os territórios indígenas, outra seria a de parar com a violência e descumprimento das leis que são imbuídas de dar proteção aos povos indígenas, como o Estatuto do Índio (Lei nº 6.001/1973), por exemplo. Esse último, sendo fruto das pressões e das fortes críticas internacionais à política indigenista do Brasil foi promulgada naquele ano 1973 para dar suporte e assistência às necessidades desses povos, mas que, na prática, serviu apenas como mais um mecanismo de controle e adequação às demandas do Estado. Embora mascarada de uma nova forma de lidar com tais grupos, na verdade estava sendo preparada para atender a interesses governamentais muito bem definidos. Como ressalta a Comissão da Verdade:

O Estatuto do Índio de 1973 consagra na lei uma orientação muito diversa daquela que havia presidido à criação do SPI em 1910. O

movimento positivista que está na origem do SPI acreditava em uma “evolução” inevitável de índios (fetichistas) a civilizados liberados de qualquer crença obscurantista em Deus. Mas essa transição, defendiam os positivistas, se faria em ritmo próprio, sem imposição externa, e não descaracterizava o fato de serem índios. Cheia de contradições, a lei de 1973 preconiza ao contrário uma política afirmativa de “integração”, ao cabo da qual os índios deixariam de ser entendidos legalmente como tais. Eliminando-se legalmente os sujeitos dos direitos territoriais, eliminava-se o que, no discurso oficial da época, costumava-se chamar de empecilhos ao desenvolvimento, a saber, os índios (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 213).

Outra forma usada pelo regime para adequar os povos indígenas a seu ideário de nação e expropriá-los de suas terras foi à substituição do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) pela Fundação Nacional do Índio. No que tange o assunto Carola aponta que:

O papel desempenhado pela FUNAI não era efetivamente o de proteção e preservação dos direitos dos povos indígenas, era muito mais o de criar as condições necessárias para a expansão desenvolvimentista nos territórios indígenas (CAROLA, 2017, p. 119).

A partir desse entendimento, podemos ainda atribuir outro significado para o gesto de “pare” que a cantora Gal Costa expõe na segunda fotografia. Esse diz respeito às formas brutais de tratamento que muitos grupos indígenas estavam sofrendo nesse período por estarem sendo considerados “inimigos internos” da nação:

De defensores das fronteiras do Brasil, eles passam a suspeitos, a virtuais inimigos internos, sob a alegação de serem influenciados por interesses estrangeiros ou simplesmente por seu território ter riquezas minerais, estar situado nas fronteiras ou se encontrar no caminho de algum projeto de desenvolvimento (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 211).

Ao nos virem à tona esses escritos, é possível compreender como era forte e violenta as formas encontradas pelo Regime Militar da década de 1970 para efetivação de seu desenvolvimento a qualquer custo. Percebemos que realmente o custo foi alto e os resultados talvez nem tão compensadores quanto se esperavam, visto que, muitos desses projetos ou ficaram inacabados ou foram insuficientes para colocar o Brasil no alto escalão das grandes potências vislumbradas pelo governo gerais.

Por fim, é então que concluimos essa parte apreendendo o quão os povos indígenas ainda carecem de estudos que tragam à tona suas lutas e que denunciem as práticas violentas exercidas pelos governos sob os mesmos, para assim entendermos que as decisões políticas pretendidas por um grupo sobre o outro, sem que se pense como as mesmas irão ser postas em práticas de modo a não por em risco os direitos de certos grupos, pode acarretar em retiradas forçadas, leis que se contradizem e órgãos que são manipulados para por em prática objetivos do governo, ainda que contrarie o objetivo a que foi destinado, como veremos a seguir.

3. SÓ CANTA QUEM TEM MOTIVOS: O ESTATUTO DO ÍNDIO E A FUNAI COMO MECANISMO DE INTERESSES ECONÔMICOS GOVERNAMENTAIS

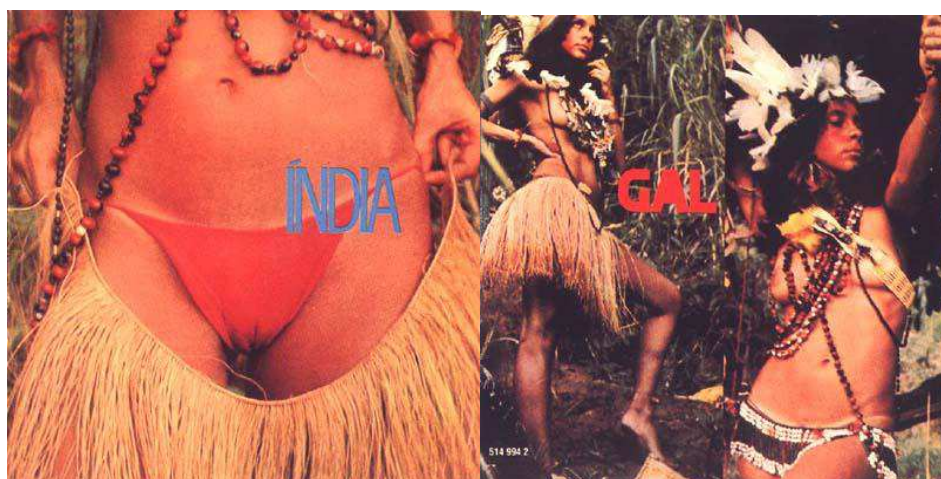
3.1 Como fazer para retirar do caminho os “empecilhos” do desenvolvimento?

No capítulo anterior, discutimos como o governo dos generais não apenas usou da violência direta contra grupos indígenas que se encontravam em meio às áreas avistadas pelo governo para exploração, como também se utilizou de órgãos que, em tese, seriam responsáveis por assegurar os direitos desses povos, de modo a viabilizar o que se pretendia, mas que, ao contrário, serviu de ampliação do processo de controle e exploração. As linhas que se seguem, buscam entender a natureza desses órgãos, o papel assumido pelos mesmos para assegurar os objetivos do governo; bem como o posicionamento artístico e cultural da cantora Gal Costa em sua sétima faixa do disco “Índia”.

Para que possamos compreender o disco *Índia* como elemento de denúncia das práticas e manipulações governamentais é preciso que analisemos algumas questões referentes à capa e contracapa do mesmo. Buscando apreender como os elementos nela composto, nos ajuda a entendermos como Gal Costa percebia o momento estudado e sua intencionalidade para com a proposta do disco. Para tanto observemos as imagens a seguir:

CAPA:

CONTRACAPA:



FONTE: (MARTINS, 2010).

Quando nos deparamos com as imagens acima apresentadas e compreendermos a problemática que os grupos indígenas perpassavam nesse contexto, uma vez que estavam tendo suas terras invadidas e seus direitos descartados diante as políticas econômicas do governo, torna-se sugestivo a leitura que propomos da relação “denúncia musical e visual” *versus* “prática político-econômica governamental”.

Na medida em que percebemos como a cantora está fotografada com saia de palha, colares de contas, penas na cabeça e demais acessórios que remetem à cultura indígena tradicional, podemos entender que a cantora apresenta uma referência direta a esses povos que não estavam sendo absorvidos como indivíduos participantes do modelo de sociedade proposta pelo governo. Sobre essa relação estabelecida entre a proposta visual da capa e contracapa do disco *Índia* e o momento pelo qual as comunidades indígenas vivenciavam, o antropólogo Rafael da Silva Noletto em seus estudos sobre as formas dos povos indígenas se caracterizarem nos sugerem que:

a ideia de que tais imbricações entre cor, roupa, acessórios e partes do corpo podem ser, simbolicamente, representações externas das noções de repressão e intensificação, que, em geral, são relacionadas a um nível inconsciente de conhecimento. No entanto, essas noções são, visualmente, retiradas dessa dimensão interior da consciência e acabam por integrarem a composição visual dos sujeitos, sejam eles artistas - vestidos em seus figurinos cênicos - ou indígenas - para quem a pintura corporal se constitui com um forte elemento de distinção social (NOLETO, 2014, p. 02).

Ou seja, ao referenciar a vestimenta e os adereços usados por comunidades indígenas em um contexto de repressão e remoção desses povos de suas terras, compreendemos que a cantora estava, antes de tudo, chamando a atenção para o fato de que havia pessoas que estavam sendo esquecidas e descartadas em prol de uma política que tinha como objetivo retirar do caminho todos aqueles que de certa forma se apresentasse como “empecilho” ao desenvolvimento. Mas, para que isso aconteça é preciso que se projete e estabeleça condições possíveis para a efetivação dessas retiradas.

Ao buscarmos entender os mecanismos utilizados pelo regime militar para dar suporte, legitimar e viabilizar a pretendida ideia desenvolvimentista, nos deparamos, além das questões já expostas anteriormente, com as contradições previstas entre a lei nº 6.001/1973 e as táticas usadas pela União para facilitar seus projetos. Visto que esses projetos estavam em total consonância com os interesses dos centros de poderes

regionais, os mesmos não só punham em cheque o que se previa no Estatuto, como também era responsável por desestruturar comunidades indígenas e desrespeitar a cultura e demanda desses povos em prol de uma política que possuía como inimigos todos aqueles que fossem contrários a seus objetivos ou que simplesmente resistissem em favor de seus direitos de posse, política essa que buscou por meio da FUNAI e utilizou-se da mesma como forma de integrar essas comunidades ao corpo social dominante e participante da grande máquina que é a sociedade brasileira.

Para podermos refletir sobre esse período em que, paradoxalmente, se estabelece uma lei e um órgão que seriam responsáveis e capazes de *proteger* e assegurar os direitos dos povos indígenas, devemos entender que:

A Fundação Nacional do Índio segue, de certa maneira, a prática do órgão antecessor, o Serviço de Proteção ao Índio. Mas “moderniza” esta prática e a justifica em termos de “desenvolvimento nacional”, no intuito de acelerar a “integração” gradativa: absorve e dinamiza aquelas práticas, imprimindo-lhes – a nível administrativo – uma gerência empresarial (Renda Indígena, Programa Financeiro do Desenvolvimento de Comunidades, etc.). Assim, a própria posição administrativa da Funai na estrutura nacional reflete a assimetria de relacionamento existente entre a sociedade nacional e as sociedades indígenas. Ao mesmo tempo em que a subordinação da Funai a um determinado ministério, o do Interior, resulta numa hierarquização de prioridade, que dificulta sua ação, ao nível da prática levada a efeito pelos dois órgãos não existe qualquer descontinuidade, ou seja, com vistas a aceleração de uma “integração-evolução” – meta da política oficial – a Funai vincula-se ao ministério “dinâmico” responsável pelos grandes projetos de desenvolvimento econômico-financeiro-regional (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 208).

Tal ponderação nos alude exatamente sobre como essa dinamização entre os projetos de desenvolvimento econômico da União e as políticas pretendidas e partilhadas entre os setores econômicos regionais e locais, foi responsável pela criação de um mecanismo que não apenas ajudasse esses setores a concretizar seus objetivos, como também fossem capazes de docilizar os povos a qual deveriam antes preservar os direitos. Ou seja, essa militarização da FUNAI a qual o documento da Comissão Nacional da Verdade chama atenção pode e deve ser compreendida, portanto, como um órgão que estava longe de pôr em prática aquilo a que foi destinado, uma vez que o mesmo estava subordinado e submetido a ideais que contrariavam fortemente os interesses daqueles a quem se devia *proteger*.

Contrariava não apenas os interesses relativos à asseguaração de direitos humanitários, mas também os de posse e de fixação em seus territórios. Ao investigar tais questões, o Relatório da Comissão Nacional da Verdade nos atenta para o fato de que:

Denúncias de que as transferências forçadas não serviam apenas para viabilizar obras de infraestrutura, mas também para liberar terras indígenas para a implantação de projetos agroindustriais são frequentes na CPI da Funai de 1977. O sertanista Cotrim Neto reforça esse ponto, afirmando que “seu trabalho na Funai tem se limitado a simples administrador de interesses de grupos econômicos e segmentos nacionais, dada a política de concessão de áreas indígenas pela Funai [...]” (Folha de São Paulo de 20/5/1972) (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 209).

Problemática ainda maior é quando verificamos que as remoções forçadas desses povos não se davam apenas uma vez, mas sempre que fosse necessário ou que, como bem explicita a LEI nº 6.001 de 19 de dezembro de 1973, assinada pelo então presidente Emílio G. Médici, em seu Art.20: “(c) *por imposição da segurança nacional;*”. Ou ainda por motivos que sejam dos interesses econômicos e da política desenvolvimentista, como estamos tratando: “(d) *para a realização de obras públicas que interessem ao desenvolvimento nacional*”. (BRASIL, 1973, p. 04).

Como podemos observar o próprio Estatuto do Índio, criado para: “IX - *garantir aos índios e comunidades indígenas, nos termos da Constituição, a posse permanente das terras que habitam, reconhecendo-lhes o direito ao usufruto exclusivo das riquezas naturais e de todas as utilidades naquelas terras existentes*” (BRASIL, 1973, p.01), deixa transparecer de forma clara e explícita as intencionalidades do governo Médici e sua política desenvolvimentista, no qual não deixa dúvidas de que a lei não foi pensada para atender ao grupo mais interessado (os Índios), mas para fornecer as condições necessárias e legitimidade jurídica a aqueles que fizeram parte da cúpula que se manteve no poder durante o período ditatorial. Para ficarmos em apenas um exemplo do quanto essa política afetaria de forma brutal os grupos indígenas, o Relatório da Comissão Nacional da Verdade, nos elucida sobre de que:

No mesmo ano de 1970, começa no sul do Pará a exploração de minério no que viria a ser, em 1980, o Projeto Grande Carajás. Como infraestrutura de apoio, iniciam-se a Hidrelétrica de Tucuruí e a

estrada de Ferro Carajás. Todas essas obras impactam diretamente vários povos indígenas da região. Os Parakanã, por exemplo, contatados e removidos para possibilitar a estrada Transamazônica, seriam removidos novamente para dar lugar ao lago de Tucuruí. Seriam deslocados cinco vezes entre 1971 e 1977 (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 210).

É partindo desse entendimento, sobre como esses grupos eram locomovidos de um lugar para outro sem que se houvesse qualquer tipo de preocupação ou precaução (por parte do governo) em pensar como essas remoções forçadas afetariam diretamente os participantes dessas comunidades, que julgamos a sétima faixa do disco aqui trabalhado como meio possível de perceber, através dos elementos nela composto e da visão da artista, como o impacto que esse desenvolvimento desenfreado estava recaindo sobre as comunidades indígenas.

Composta especialmente para o disco em questão, *Passarinho*, composição de Tuzé de Abreu, traz em seus versos e melodia elementos que corroboram com a ideia a respeito da discussão aqui proposta. Acompanhada de uma melodia melancólica e cheia de sons que remetem a natureza, Gal Costa canta de forma nostálgica a saudade que um indivíduo apresentado como um “*Passarinho*” carrega de seu lugar, uma lembrança que se expressa através da saudade de poder:

Cantar como um passarinho

De manhã cedinho

Lá na galha do arvoredo

Na beira do rio

O cantar triste e nostálgico da cantora pode ser entendido como forma de demonstrar a tristeza partilhada entre os indivíduos participantes dessas comunidades alvos do governo. Quando expomos e entendemos o que muitos grupos indígenas estavam passando no período em questão, podemos prognosticar, dentro do conjunto de questões já enunciadas ao longo dessa pesquisa, o quanto a tristeza pairava e se fazia sentir sobre esses povos. Uma vez que não possuindo locais fixos e temendo ser removido de seus locais não se podia “*Cantar como um passarinho*” muito menos “*na*

beira do rio” dado o fato de que essas transferências não levavam em conta se essas comunidades iriam ou não se adaptar ao lugar a elas destinado.

Quando indagamos o Relatório da Comissão da Verdade sobre como ficavam a situação desses povos que não conseguiam se adaptar em territórios desconhecidos, o documento nos traz à tona, mais uma vez, como a FUNAI desempenha um papel importante nesse processo de retiradas forçadas dos povos de seus territórios, em prol da política pretendida. Para tanto, o relatório apresenta, em nível de exemplificação, o caso dos povos Nambikwara que, por terem suas terras invadidas e sendo retirados forçosamente de seus territórios, não só não conseguiram se adaptar como também foram acometidos pelas doenças tragas pelo contato com outros povos:

A Funai iniciou a emissão de certidões negativas, atestando que não havia índios no Vale do Guaporé e autorizando, dessa forma, que empresas particulares se beneficiassem dos recursos federais da Sudam para implementarem seus projetos agropecuários. O processo marchou a toque de caixa quando o coronel Costa Cavalcanti assumiu o Ministério do Interior, e o general Bandeira de Mello, a presidência da Funai. Entre 1970 e 1971, o vale inteiro já estava tomado pela pecuária. Os grupos mais atingidos pela ocupação das empresas agropastoris foram os índios que permaneceram no Vale por não terem suas terras asseguradas. O resultado foi uma epidemia de sarampo que matou toda a população nambikwara menor de 15 anos. No final de 1971, a Força Aérea Brasileira e a Funai realizam operação de emergência – a Operação Sararé — para resgatar os índios que ali ficaram. Para tentar solucionar o problema, a Funai promove a ampliação da reserva Nambikwara, levando o seu limite oeste até o Rio 12 de Outubro e realiza inúmeras tentativas de transferência desses grupos para a reserva – todas malsucedidas. Em um mesmo ano, ela transfere os Mamaindê, Negarotê, Alantesu e Wasusu, mas muitos se negam à mudança. Eles não conseguem adaptar-se à nova terra, de solo infértil, e passam a caminhar de volta a suas terras no Vale do Guaporé – que, no entanto, já haviam sido ocupadas por pecuaristas que desmataram grande parte da floresta para a criação de pastos. Alguns grupos são obrigados pela própria Funai a permanecer na reserva, mas, para sobreviverem voltam a pescar, caçar e cultivar no vale fértil de que haviam sido expropriados (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 222).

Como podemos observar, a FUNAI não apenas era responsável pelos deslocamentos forçados desses grupos, como também ela própria assumia a responsabilidade de emitir certidões que ao mesmo tempo negava a existência de povos em certas regiões e autorizava e dava o aval necessário para que as grandes empresas explorassem essas regiões, de modo a liberar esses territórios para fins da colonização desses espaços, bem como para a construção de grandes obras de infraestrutura.

Funcionando assim como um mecanismo importante nesse processo de desestruturação das comunidades indígenas e expropriação de suas terras.

Quando diagnosticamos a violência que recaía sobre os grupos indígenas diante a política de desenvolvimento ‘nacional’, torna-se sintomático e pertinente o motivo pelo qual o disco lançado por Gal Costa em 1973 leva o título de “Índia” e não outro nome; torna-se significativo o fato da cantora aparecer na capa do disco com saia de palha e colares de contas; é indicativo desse momento, também, a proposta da cantora ao ser fotografada na contracapa vestida como uma índia, no qual aparece usando adereços que são característico da cultura indígena tradicional. Entendemos que todas essas questões se apresentam como forma de denunciar essas práticas violentas de um grupo sobre outro, uma tentativa de frustrar as expectativas dos grupos dominantes quanto à política pretendida, manifestando por intermédio do espaço cultural que essa ideia de progresso e desenvolvimento, tão almejado pelo regime militar, era antes de tudo propostas que tinham como objetivo a expropriação das terras pertencentes a grupos indígenas que nelas faziam moradas. Enfim, o mesmo progresso que seria responsável (pelo menos no campo das ideias) por colocar o Brasil no patamar das grandes nações era também aquele que rasgava e negava os direitos dos povos indígenas de possuírem suas terras e se fixarem nele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Instigados pelas questões que permearam a temporalidade referente ao período ditatorial no Brasil, em seus aspectos políticos, econômicos e culturais, verificamos a partir do levantamento de dados para a realização desta pesquisa que uma das peculiaridades assumidas pelo período em questão foi justamente a existência de um verdadeiro anseio, por parte da cúpula que se manteve no poder, em querer projetar um modelo de sociedade na qual as estruturas econômicas e políticas se consolidassem de tal maneira a serem responsáveis por colocar o Brasil no patamar das grandes potências mundiais. Mas que, por se apresentar como uma política que propunha estabelecer relações econômicas nos quais apenas alguns setores do poder usufruíam dos privilégios resultantes das propostas postas em pauta por meio dos programas governamentais de incentivos à produção agrícola dos grandes latifundiários, da construção de estradas, e da realização de grandes obras de infraestrutura, acabou por deixar de fora uma parcela de indivíduos participantes da coletividade inserida na sociedade brasileira.

Dado que pôde ser observado a partir da dúvida sobre como os agentes do poder se propunham a realizar tais projetos, a partir de que quais justificativas e sob quais condições, buscando verificar, também, o posicionamento de certos agentes quanto ao momento de execução desses projetos. Para tanto, buscamos apreender como as produções culturais estavam expressando através das artes seu olhar diante as propostas pretendidas pelo Estado. Não à toa, nos enveredamos nas trilhas da música de Gal Costa na tentativa de compreendermos qual a proposta da artista ao lançar seu álbum “Índia” (1973) justamente no momento que recaiam sob várias comunidades indígenas as violentas táticas e práticas propostas pelas políticas desenvolvimentistas tencionadas pelo governo.

Buscando um forte investimento em projetos que visavam o desenvolvimento nacional justificado sob a égide de uma sugestiva “modernização conservadora”, o governo buscou dinamizar o mercado econômico a partir de tomada de decisões muitas vezes improvisadas e no controle das relações sociais e culturais, evidenciando o caráter de improvisação que o governo militar assumiu ao longo dos seus 21 anos de regime. Sob os quais se justificavam através da *simpática* ideia de “segurança nacional.” Dessa maneira e consistindo em uma pretensa maneira de conseguir apoio de uma parcela da sociedade, “O lema “segurança nacional e desenvolvimento” daria então um novo

sentido à insígnia “Ordem e Progresso”, inscrita na bandeira brasileira.” (COMISSÃO DA VERDADE, 2014, p. 63).

A fim de observarmos simultaneamente os mecanismos utilizados pelo governo dos generais para efetivação de seus projetos, bem como a denúncia musical de Gal Costa, conseguimos historicizar o momento de criação e fundação da FUNAI como uma forma prevista pelo governo de conseguir remanejar grupos indígenas para outras localidades sempre que preciso. Em um violento mecanismo e contexto de remoções forçadas que coexistia com a ilusória ideia de “milagre econômico” que tanto se fazia crer os generais, mas que, como denunciava Gal Costa, estava “tudo solto na plataforma do ar”, tal e qual nos revelou os documentos do Relatório da Comissão da Verdade quando o indagamos a respeito das *violações de direitos humanos dos povos indígenas*.

Foram investigados os anos iniciais da carreira da artista, de onde percebemos como a mesma foi, ao longo dos anos, propondo mudanças consideráveis no seu trabalho a fim de conseguir destaque e espaço no meio musical, mudanças que se deram tanto na forma de cantar e se expressar em palco quanto em relação ao uso de seu nome artístico, o que, em certos momentos, se chocou com as ideias previstas por seus colegas e seu empresário uma vez que se intentava encontrar um nome capaz de despertar no meio musical e em seus entornos um impacto que só as “cantoras modernas” podiam causar. Em outras palavras, procurava-se um nome mais “vendável” para a menina recém-chegada em terras cariocas. No entanto, a problemática que girava em torno da escolha do nome artístico da cantora continuou por mais algum tempo, já que a sugestão do empresário Guilherme Araújo para que a mesma fizesse uso do nome “Gal Costa” se deu no momento em que Costa e Silva assumia a presidência do Brasil, logo podemos apreender que num momento de forte embate ideológico que o Brasil perpassava nesse contexto, assumir-se como “Gal Costa” era também se tornar “homônima do segundo presidente do período militar.” (VELOSO, 1997, p. 128).

Todas essas questões vieram à tona na tentativa de apreendermos como as questões que perpassaram os anos que antecederam o disco que essa pesquisa buscou explorar foram necessárias para a formação artística da cantora e serviram de cursor para definir o posicionamento que Gal assumiria dali em diante.

Motivados pela curiosidade em saber como o governo militar pretendia dar segmento a sua política após o golpe de 1964, verificamos a partir das ideias propostas

por Rodrigo Patto Sá Motta que “o Estado autoritário foi marcado por indefinições ideológicas”, dado que pôde ser averiguado quando diagnosticamos a existência de uma pluralidade de pensamento quanto ao rumo que a política seguiria nos anos seguintes e sob quais impulsos. Tal investigação foi necessária para vislumbrarmos como as tomadas de decisões em relação à política econômica a partir de 1967 foram responsáveis por despertar no corpo social o sentimento de estar vivendo um “Novo Brasil”, próspero e coeso. Mas que, ao mesmo tempo, se tinha controle sob as relações sociais e as produções culturais eram sufocadas com o mantra da censura, no qual, teve como um de seus alvos o disco “Índia” pela exposição da cantora na capa e contracapa; e da música “Presente cotidiano” pelos questionamentos proferidos ao longo da canção.

Foi nesse contexto, portanto, que o regime militar, buscando efetivar sua pauta econômica por meio do desenvolvimentismo desenfreado, defendia seus próprios interesses (e de algumas esferas dos poderes regionais) pelo viés do “desbravamento” das terras brasileiras, muitas das quais eram habitadas por comunidades indígenas por direito. No entanto, ao estabelecer a LEI nº 6.001 de 19 de dezembro de 1973, o então presidente da república Emílio Garrastazu Médici decretava e legitimava as práticas de exploração dessas terras em nome do “desenvolvimento nacional”, acarretando em momento de verdadeiro desmonte dos direitos e da cultura desses indivíduos que se encontravam em meio a essas áreas, momento no qual, sufocados pelas decisões arbitrárias da União, esses sujeitos não podiam mais “cantar como um passarinho/De manhã cedinho/Na beira do rio”, como Gal Costa descortinava por meio da música.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Decreto-lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973. **Dispõe sobre o Estatuto do Índio**. Lex: coletânea de legislação: edição federal, Brasília, 1973. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6001.htm>. Acesso em: 05 nov. 2019.

CAROLA, Carlos Renato; POCHMANN, Cristiano Antônio. **Os povos indígenas e o discurso desenvolvimentista retratado no ensino de História do Brasil em meio a ditadura militar (1964-1984)**. Teresina, ago.2017. Disponível em: www.ojs.ufpi.br/index.php/lingedusoc/article/download/6102/pdf. Acesso em: 21 ago. 2018.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: CVN, 2014. 416 p. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v.2). Disponível em: http://www.documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2015/02/volume_2_digital.pdf#_blank. Acesso em: 15 set. 2018.

COSTA, F. N. **Desenvolvimento do Desenvolvimentismo: do socialismo utópico ao socialismo desenvolvimentismo**. Campinas, 2012. Disponível em: https://www.google.com.br/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCUQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.eco.unicamp.br%2Fdocprod%2Fdownarq.php%3Fid%3D3185%26tp%3Da&ei=bL9ZVaj5NsK_ggTqtIDIDw&usq=AFQjCNGcex3GKQBg8TqwVVx1K7yW10_sAw&sig2=PbIDwNtNOM3IG5wMDIsiYw&bvm=bv.93564037,d.eXY. Acesso em: 27 ago. 2018.

FICO, Carlos. **“Prezada Censura”: Cartas ao regime militar**. Rio de Janeiro, 2002. 286 p. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v3n5/2237-101X-topoi-3-05-00251.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

LYRIO, Alexandre. **Teatro Vila Velha foi ‘berço’ de Caetano, Gil, Gal e Bethânia**. Correio 24 horas [BLOG], 08 ago.2009, 11:35. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/teatro-vila-velha-foi-berco-de-caetano-gil-gal-e-bethania/>. Acesso em: 01 maio. 2018.

MACARINI, José Pedro. **A política econômica do governo Médici: 1970-1973**. Belo Horizonte, set/dez. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-63512005000300003. Acesso em: 23 ago.2018.

MARTINS, Gleícia. 1973–Disco: Índia. **Galcostafatal** 2010. Disponível em: <<http://galcostafatal.blogspot.com/search/label/1973%20-%20%20C3%81LBUM%3A%20%20C3%8DNDIA>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A modernização autoritário-conversadora nas universidades e a influência da cultura popular**. In: REIS, D.A; RIDENTI, M. (org). **A DITADURA QUE MUDOU O BRASIL: 50 ANOS DO GOLPE MILITAR DE**

1964. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014. Disponível em: <https://faculdaespaulistanas.edu.br/wp-content/uploads/2017/02/11-A-modernizacao-autoritario-conservadora-nas-universidades-e-a-influencia-da-cultura-politica-Rodrigo-Patto-Sa-Motta.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da musica popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NOLETO, Rafael. “**Eu sou uma fruta, eu sou uma moça**” Gal Costa e o **Tropicalismo no feminino**. Pará, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992014000200009>. Acesso em: 25 nov. 2019.

POMPEU, M.E.X.M. **Canto popular e significação: uma proposta de análise do canto de Gal Costa no disco Fa-Tal – Gal a Todo Vapor**. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. Curitiba: Companhia de Letras, 1995, Ed.2. Disponível em: <http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Autores/Ribeiro,%20Darcy/Darcy%20Ribeiro%20-%20O%20POVO%20BRASILEIRO.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2018.

SIMÃO, José. **As dunas da Gal**. [S.l.]: Textos, 2005. Disponível em: http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=23&id_type=3. Acesso em: 22 maio. 2018.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANEXOS**DISCOGRAFIA COMPLETA**

1965 – MARIA DA GRAÇA (Compacto simples);

1967 – DOMINGO;

1968 – GAL COSTA (Não Identificado);

1968 – TROPICALIA OU PANIS ET CIRCENSES;

1969 – GAL (Pulsars e Quasars);

1970 – LEGAL;

1971 – FATAL – GAL A TODO VAPOR;

1973 – ÍNDIA;

1974 – CANTAR;

1976 – GAL CANTA CAYMMI;

1976 – DOCES BÁRBAROS;

1977 – CARAS E BOCAS;

1978 – ÁGUA VIVA;

1979 – GAL TROPICAL;

1980 – AQUARELA DO BRASIL;

1981 – FANTASIA;

1982 – MINHA VOZ;

1983 – BABY;

1984 – PROFANA;

1985 – BEM BOM;

1987 – LUA DE MEL COMO O DIABO GOSTA;

1990 – PLURAL;

1992 – GAL;

1993 – O SORRISO DO GATO DE ALICE;

1995 – MINA D'ÁGUA DO MEU CANTO;

1997 – ACUSTICO MTV;

1998 – AQUELE FREVO AXÉ;

1999 – GAL COSTA CANTA TOM JOBIM;

2001 – DE TANTOS AMORES;

2002 – BOSSA TROPICAL;

2003 – TODAS AS COISAS E EU;

2005 – HOJE;

2006 – LIVE AT THE BLUE NOTE;

2011 – RECANTO;

2015 – ESTRATOSFÉRICA;

2018 – A PELE DO FUTURO.



Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos

LEI Nº 6.001, DE 19 DE DEZEMBRO DE 1973.

Dispõe sobre o Estatuto do Índio.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

TÍTULO I

Dos Princípios e Definições

Art. 1º Esta Lei regula a situação jurídica dos índios ou silvícolas e das comunidades indígenas, com o propósito de preservar a sua cultura e integrá-los, progressiva e harmoniosamente, à comunhão nacional.

Parágrafo único. Aos índios e às comunidades indígenas se estende a proteção das leis do País, nos mesmos termos em que se aplicam aos demais brasileiros, resguardados os usos, costumes e tradições indígenas, bem como as condições peculiares reconhecidas nesta Lei.

Art. 2º Cumpre à União, aos Estados e aos Municípios, bem como aos órgãos das respectivas administrações indiretas, nos limites de sua competência, para a proteção das comunidades indígenas e a preservação dos seus direitos:

I - estender aos índios os benefícios da legislação comum, sempre que possível a sua aplicação;

II - prestar assistência aos índios e às comunidades indígenas ainda não integrados à comunhão nacional;

III - respeitar, ao proporcionar aos índios meios para o seu desenvolvimento, as peculiaridades inerentes à sua condição;

IV - assegurar aos índios a possibilidade de livre escolha dos seus meios de vida e subsistência;

V - garantir aos índios a permanência voluntária no seu habitat, proporcionando-lhes ali recursos para seu desenvolvimento e progresso;

VI - respeitar, no processo de integração do índio à comunhão nacional, a coesão das comunidades indígenas, os seus valores culturais, tradições, usos e costumes;

VII - executar, sempre que possível mediante a colaboração dos índios, os programas e projetos tendentes a beneficiar as comunidades indígenas;

VIII - utilizar a cooperação, o espírito de iniciativa e as qualidades pessoais do índio, tendo em vista a melhoria de suas condições de vida e a sua integração no processo de desenvolvimento;

IX - garantir aos índios e comunidades indígenas, nos termos da Constituição, a posse permanente das terras que habitam, reconhecendo-lhes o direito ao usufruto exclusivo das riquezas naturais e de todas as utilidades naquelas terras existentes;

X - garantir aos índios o pleno exercício dos direitos civis e políticos que em face da legislação lhes couberem.

Parágrafo único. (Vetado).

Art. 3º Para os efeitos de lei, ficam estabelecidas as definições a seguir discriminadas:

I - Índio ou Silvícola - É todo indivíduo de origem e ascendência pré-colombiana que se identifica e é identificado como pertencente a um grupo étnico cujas características culturais o distinguem da sociedade nacional;

II - Comunidade Indígena ou Grupo Tribal - É um conjunto de famílias ou comunidades índias, quer vivendo em estado de completo isolamento em relação aos outros setores da comunhão nacional, quer em contatos intermitentes ou permanentes, sem contudo estarem neles integrados.

Art. 4º Os índios são considerados:

I - Isolados - Quando vivem em grupos desconhecidos ou de que se possuem poucos e vagos informes através de contatos eventuais com elementos da comunhão nacional;

II - Em vias de integração - Quando, em contato intermitente ou permanente com grupos estranhos, conservam menor ou maior parte das condições de sua vida nativa, mas aceitam algumas práticas e modos de existência comuns aos demais setores da comunhão nacional, da qual vão necessitando cada vez mais para o próprio sustento;

III - Integrados - Quando incorporados à comunhão nacional e reconhecidos no pleno exercício dos direitos civis, ainda que conservem usos, costumes e tradições característicos da sua cultura.

TÍTULO II

Dos Direitos Cíveis e Políticos

CAPÍTULO I

Dos Princípios

Art. 5º Aplicam-se aos índios ou silvícolas as normas dos [artigos 145 e 146, da Constituição Federal](#), relativas à nacionalidade e à cidadania.

Parágrafo único. O exercício dos direitos cíveis e políticos pelo índio depende da verificação das condições especiais estabelecidas nesta Lei e na legislação pertinente.

Art. 6º Serão respeitados os usos, costumes e tradições das comunidades indígenas e seus efeitos, nas relações de família, na ordem de sucessão, no regime de propriedade e nos atos ou negócios realizados entre índios, salvo se optarem pela aplicação do direito comum.

Parágrafo único. Aplicam-se as normas de direito comum às relações entre índios não integrados e pessoas estranhas à comunidade indígena, excetuados os que forem menos favoráveis a eles e ressalvado o disposto nesta Lei.

CAPÍTULO II

Da Assistência ou Tutela

Art. 7º Os índios e as comunidades indígenas ainda não integrados à comunhão nacional ficam sujeitos ao regime tutelar estabelecido nesta Lei.

§ 1º Ao regime tutelar estabelecido nesta Lei aplicam-se no que couber, os princípios e normas da tutela de direito comum, independentemente, todavia, o exercício da tutela da especialização de bens imóveis em hipoteca legal, bem como da prestação de caução real ou fidejussória.

§ 2º Incumbe a tutela à União, que a exercerá através do competente órgão federal de assistência aos silvícolas.

Art. 8º São nulos os atos praticados entre o índio não integrado e qualquer pessoa estranha à comunidade indígena quando não tenha havido assistência do órgão tutelar competente.

Parágrafo único. Não se aplica a regra deste artigo no caso em que o índio revele consciência e conhecimento do ato praticado, desde que não lhe seja prejudicial, e da extensão dos seus efeitos.

Art. 9º Qualquer índio poderá requerer ao Juiz competente a sua liberação do regime tutelar previsto nesta Lei, investindo-se na plenitude da capacidade civil, desde que preencha os requisitos seguintes:

I - idade mínima de 21 anos;

II - conhecimento da língua portuguesa;

III - habilitação para o exercício de atividade útil, na comunhão nacional;

IV - razoável compreensão dos usos e costumes da comunhão nacional.

Parágrafo único. O Juiz decidirá após instrução sumária, ouvidos o órgão de assistência ao índio e o Ministério Público, transcrita a sentença concessiva no registro civil.

Art. 10. Satisfeitos os requisitos do artigo anterior e a pedido escrito do interessado, o órgão de assistência poderá reconhecer ao índio, mediante declaração formal, a condição de integrado, cessando toda restrição à capacidade, desde que, homologado judicialmente o ato, seja inscrito no registro civil.

Art. 11. Mediante decreto do Presidente da República, poderá ser declarada a emancipação da comunidade indígena e de seus membros, quanto ao regime tutelar estabelecido em lei, desde que requerida pela maioria dos membros do grupo e comprovada, em inquérito realizado pelo órgão federal competente, a sua plena integração na comunhão nacional.

Parágrafo único. Para os efeitos do disposto neste artigo, exigir-se-á o preenchimento, pelos requerentes, dos requisitos estabelecidos no artigo 9º.

CAPÍTULO III

Do Registro Civil

Art. 12. Os nascimentos e óbitos, e os casamentos civis dos índios não integrados, serão registrados de acordo com a legislação comum, atendidas as peculiaridades de sua condição quanto à qualificação do nome, prenome e filiação.

Parágrafo único. O registro civil será feito a pedido do interessado ou da autoridade administrativa competente.

Art. 13. Haverá livros próprios, no órgão competente de assistência, para o registro administrativo de nascimentos e óbitos dos índios, da cessação de sua incapacidade e dos casamentos contraídos segundo os costumes tribais.

Parágrafo único. O registro administrativo constituirá, quando couber documento hábil para proceder ao registro civil do ato correspondente, admitido, na falta deste, como meio subsidiário de prova.

CAPÍTULO IV

Das Condições de Trabalho

Art. 14. Não haverá discriminação entre trabalhadores indígenas e os demais trabalhadores, aplicando-se-lhes todos os direitos e garantias das leis trabalhistas e de previdência social.

Parágrafo único. É permitida a adaptação de condições de trabalho aos usos e costumes da comunidade a que pertencer o índio.

Art. 15. Será nulo o contrato de trabalho ou de locação de serviços realizado com os índios de que trata o artigo 4º, I.

Art. 16. Os contratos de trabalho ou de locação de serviços realizados com indígenas em processo de integração ou habitantes de parques ou colônias agrícolas dependerão de prévia aprovação do órgão de proteção ao índio, obedecendo, quando necessário, a normas próprias.

§ 1º Será estimulada a realização de contratos por equipe, ou a domicílio, sob a orientação do órgão competente, de modo a favorecer a continuidade da via comunitária.

§ 2º Em qualquer caso de prestação de serviços por indígenas não integrados, o órgão de proteção ao índio exercerá permanente fiscalização das condições de trabalho, denunciando os abusos e providenciando a aplicação das sanções cabíveis.

§ 3º O órgão de assistência ao indígena propiciará o acesso, aos seus quadros, de índios integrados, estimulando a sua especialização indigenista.

TÍTULO III

Das Terras dos Índios

Das Terras dos Índios

CAPÍTULO I

Das Disposições Gerais

Art. 17. Reputam-se terras indígenas:

I - as terras ocupadas ou habitadas pelos silvícolas, a que se referem os [artigos 4º, IV e 198 da Constituição](#); ([Regulamento](#)) ([Vide Decreto nº 22, de 1991](#)) ([Vide Decreto nº 1.775, de 1996](#))

II - as áreas reservadas de que trata o Capítulo III deste Título;

III - as terras de domínio das comunidades indígenas ou de silvícolas.

Art. 18. As terras indígenas não poderão ser objeto de arrendamento ou de qualquer ato ou negócio jurídico que restrinja o pleno exercício da posse direta pela comunidade indígena ou pelos silvícolas.

§ 1º Nessas áreas, é vedada a qualquer pessoa estranha aos grupos tribais ou comunidades indígenas a prática da caça, pesca ou coleta de frutos, assim como de atividade agropecuária ou extrativa.

§ 2º (Vetado).

Art. 19. As terras indígenas, por iniciativa e sob orientação do órgão federal de assistência ao índio, serão administrativamente demarcadas, de acordo com o processo estabelecido em decreto do Poder Executivo.

§ 1º A demarcação promovida nos termos deste artigo, homologada pelo Presidente da República, será registrada em livro próprio do Serviço do Patrimônio da União (SPU) e do registro imobiliário da comarca da situação das terras.

§ 2º Contra a demarcação processada nos termos deste artigo não caberá a concessão de interdito possessório, facultado aos interessados contra ela recorrer à ação petítória ou à demarcatória.

Art. 20. Em caráter excepcional e por qualquer dos motivos adiante enumerados, poderá a União intervir, se não houver solução alternativa, em área indígena, determinada a providência por decreto do Presidente da República.

1º A intervenção poderá ser decretada:

- a) para pôr termo à luta entre grupos tribais;
- b) para combater graves surtos epidêmicos, que possam acarretar o extermínio da comunidade indígena, ou qualquer mal que ponha em risco a integridade do silvícola ou do grupo tribal;
- c) por imposição da segurança nacional;
- d) para a realização de obras públicas que interessem ao desenvolvimento nacional;
- e) para reprimir a turbação ou esbulho em larga escala;
- f) para a exploração de riquezas do subsolo de relevante interesse para a segurança e o desenvolvimento nacional.

2º A intervenção executar-se-á nas condições estipuladas no decreto e sempre por meios suavisados, dela podendo resultar, segundo a gravidade do fato, uma ou algumas das medidas seguintes:

- a) contenção de hostilidades, evitando-se o emprego de força contra os índios;
- b) deslocamento temporário de grupos tribais de uma para outra área;

c) remoção de grupos tribais de uma para outra área.

3º Somente caberá a remoção de grupo tribal quando de todo impossível ou desaconselhável a sua permanência na área sob intervenção, destinando-se à comunidade indígena removida área equivalente à anterior, inclusive quanto às condições ecológicas.

4º A comunidade indígena removida será integralmente ressarcida dos prejuízos decorrentes da remoção.

5º O ato de intervenção terá a assistência direta do órgão federal que exercita a tutela do índio.

Art. 21. As terras espontânea e definitivamente abandonadas por comunidade indígena ou grupo tribal reverterão, por proposta do órgão federal de assistência ao índio e mediante ato declaratório do Poder Executivo, à posse e ao domínio pleno da União.

CAPÍTULO II

Das Terras Ocupadas

Art. 22. Cabe aos índios ou silvícolas a posse permanente das terras que habitam e o direito ao usufruto exclusivo das riquezas naturais e de todas as utilidades naquelas terras existentes.

Parágrafo único. As terras ocupadas pelos índios, nos termos deste artigo, serão bens inalienáveis da União ([artigo 4º, IV, e 198, da Constituição Federal](#)).

Art. 23. Considera-se posse do índio ou silvícola a ocupação efetiva da terra que, de acordo com os usos, costumes e tradições tribais, detém e onde habita ou exerce atividade indispensável à sua subsistência ou economicamente útil.

Art. 24. O usufruto assegurado aos índios ou silvícolas compreende o direito à posse, uso e percepção das riquezas naturais e de todas as utilidades existentes nas terras ocupadas, bem assim ao produto da exploração econômica de tais riquezas naturais e utilidades.

§ 1º Incluem-se, no usufruto, que se estende aos acessórios e seus acréscidos, o uso dos mananciais e das águas dos trechos das vias fluviais compreendidos nas terras ocupadas.

§ 2º É garantido ao índio o exclusivo exercício da caça e pesca nas áreas por ele ocupadas, devendo ser executadas por forma suasória as medidas de polícia que em relação a ele eventualmente tiverem de ser aplicadas.

Art. 25. O reconhecimento do direito dos índios e grupos tribais à posse permanente das terras por eles habitadas, nos termos do [artigo 198, da Constituição Federal](#), independe de sua demarcação, e será assegurado pelo órgão federal de assistência aos silvícolas, atendendo à situação atual e ao consenso histórico sobre a antiguidade da ocupação, sem prejuízo das medidas cabíveis que, na omissão ou erro do referido órgão, tomar qualquer dos Poderes da República.

CAPÍTULO III

Das Áreas Reservadas

Art. 26. A União poderá estabelecer, em qualquer parte do território nacional, áreas destinadas à posse e ocupação pelos índios, onde possam viver e obter meios de subsistência, com direito ao usufruto e utilização das riquezas naturais e dos bens nelas existentes, respeitadas as restrições legais.

Parágrafo único. As áreas reservadas na forma deste artigo não se confundem com as de posse imemorial das tribos indígenas, podendo organizar-se sob uma das seguintes modalidades:

- a) reserva indígena;
- b) parque indígena;
- c) colônia agrícola indígena.

Art. 27. Reserva indígena é uma área destinada a servir de habitat a grupo indígena, com os meios suficientes à sua subsistência.

Art. 28. Parque indígena é a área contida em terra na posse de índios, cujo grau de integração permita assistência econômica, educacional e sanitária dos órgãos da União, em que se preservem as reservas de flora e fauna e as belezas naturais da região.

§ 1º Na administração dos parques serão respeitados a liberdade, usos, costumes e tradições dos índios.

§ 2º As medidas de polícia, necessárias à ordem interna e à preservação das riquezas existentes na área do parque, deverão ser tomadas por meios suasórios e de acordo com o interesse dos índios que nela habitam.

§ 3º O loteamento das terras dos parques indígenas obedecerá ao regime de propriedade, usos e costumes tribais, bem como às normas administrativas nacionais, que deverão ajustar-se aos interesses das comunidades indígenas.

Art. 29. Colônia agrícola indígena é a área destinada à exploração agropecuária, administrada pelo órgão de assistência ao índio, onde convivam tribos aculturadas e membros da comunidade nacional.

Art. 30. Território federal indígena é a unidade administrativa subordinada à União, instituída em região na qual pelo menos um terço da população seja formado por índios.

Art. 31. As disposições deste Capítulo serão aplicadas, no que couber, às áreas em que a posse decorra da aplicação do [artigo 198, da Constituição Federal](#).

CAPÍTULO IV

Das Terras de Domínio Indígena

Art. 32. São de propriedade plena do índio ou da comunidade indígena, conforme o caso, as terras havidas por qualquer das formas de aquisição do domínio, nos termos da legislação civil.

Art. 33. O índio, integrado ou não, que ocupe como próprio, por dez anos consecutivos, trecho de terra inferior a cinquenta hectares, adquirir-lhe-á a propriedade plena.

Parágrafo único. O disposto neste artigo não se aplica às terras do domínio da União, ocupadas por grupos tribais, às áreas reservadas de que trata esta Lei, nem às terras de propriedade coletiva de grupo tribal.

CAPÍTULO V

Da Defesa das Terras Indígenas

Art. 34. O órgão federal de assistência ao índio poderá solicitar a colaboração das Forças Armadas e Auxiliares e da Polícia Federal, para assegurar a proteção das terras ocupadas pelos índios e pelas comunidades indígenas.

Art. 35. Cabe ao órgão federal de assistência ao índio a defesa judicial ou extrajudicial dos direitos dos silvícolas e das comunidades indígenas.

Art. 36. Sem prejuízo do disposto no artigo anterior, compete à União adotar as medidas administrativas ou propor, por intermédio do Ministério Público Federal, as medidas judiciais adequadas à proteção da posse dos silvícolas sobre as terras que habitam.

Parágrafo único. Quando as medidas judiciais previstas neste artigo forem propostas pelo órgão federal de assistência, ou contra ele, a União será litisconsorte ativa ou passiva.

Art. 37. Os grupos tribais ou comunidades indígenas são partes legítimas para a defesa dos seus direitos em juízo, cabendo-lhes, no caso, a assistência do Ministério Público Federal ou do órgão de proteção ao índio.

Art. 38. As terras indígenas são inusucapíveis e sobre elas não poderá recair desapropriação, salvo o previsto no artigo 20.

TÍTULO IV

Dos Bens e Renda do Patrimônio Indígena

TÍTULO IV

Dos Bens e Renda do Patrimônio Indígena

Art. 39. Constituem bens do Patrimônio Indígena:

- I - as terras pertencentes ao domínio dos grupos tribais ou comunidades indígenas;
- II - o usufruto exclusivo das riquezas naturais e de todas as utilidades existentes nas terras ocupadas por grupos tribais ou comunidades indígenas e nas áreas a eles reservadas;
- III - os bens móveis ou imóveis, adquiridos a qualquer título.

Art. 40. São titulares do Patrimônio Indígena:

- I - a população indígena do País, no tocante a bens ou rendas pertencentes ou destinadas aos silvícolas, sem discriminação de pessoas ou grupos tribais;
- II - o grupo tribal ou comunidade indígena determinada, quanto à posse e usufruto das terras por ele exclusivamente ocupadas, ou a ele reservadas;
- III - a comunidade indígena ou grupo tribal nomeado no título aquisitivo da propriedade, em relação aos respectivos imóveis ou móveis.

Art. 41. Não integram o Patrimônio Indígena:

- I - as terras de exclusiva posse ou domínio do índio ou silvícola, individualmente considerado, e o usufruto das respectivas riquezas naturais e utilidades;
- II - a habitação, os móveis e utensílios domésticos, os objetos de uso pessoal, os instrumentos de trabalho e os produtos da lavoura, caça, pesca e coleta ou do trabalho em geral dos silvícolas.

Art. 42. Cabe ao órgão de assistência à gestão do Patrimônio Indígena, propiciando-se, porém, a participação dos silvícolas e dos grupos tribais na administração dos próprios bens, sendo-lhes totalmente confiado o encargo, quando demonstrarem capacidade efetiva para o seu exercício.

Parágrafo único. O arrolamento dos bens do Patrimônio Indígena será permanentemente atualizado, procedendo-se à fiscalização rigorosa de sua gestão, mediante controle interno e externo, a fim de tornar efetiva a responsabilidade dos seus administradores.

Art. 43. A renda indígena é a resultante da aplicação de bens e utilidades integrantes do Patrimônio Indígena, sob a responsabilidade do órgão de assistência ao índio.

§ 1º A renda indígena será preferencialmente reaplicada em atividades rentáveis ou utilizada em programas de assistência ao índio.

§ 2º A reaplicação prevista no parágrafo anterior reverterá principalmente em benefício da comunidade que produziu os primeiros resultados econômicos.

Art. 44. As riquezas do solo, nas áreas indígenas, somente pelos silvícolas podem ser exploradas, cabendo-lhes com exclusividade o exercício da garimpagem, fiação e cata das áreas referidas. ([Regulamento](#))

Art. 45. A exploração do subsolo nas áreas pertencentes aos índios, ou do domínio da União, mas na posse de comunidades indígenas, far-se-á nos termos da legislação vigente, observado o disposto nesta Lei. ([Regulamento](#))

§ 1º O Ministério do Interior, através do órgão competente de assistência aos índios, representará os interesses da União, como proprietária do solo, mas a participação no resultado da exploração, as indenizações e a renda devida pela ocupação do terreno, reverterão em benefício dos índios e constituirão fontes de renda indígena.

§ 2º Na salvaguarda dos interesses do Patrimônio Indígena e do bem-estar dos silvícolas, a autorização de pesquisa ou lavra, a terceiros, nas posses tribais, estará condicionada a prévio entendimento com o órgão de assistência ao índio.

Art. 46. O corte de madeira nas florestas indígenas, consideradas em regime de preservação permanente, de acordo com a [Letra g](#) e [§ 2º do artigo 3º do Código Florestal](#), está condicionado à existência de programas ou projetos para o aproveitamento das terras respectivas na exploração agropecuária na indústria ou no reflorestamento.

TÍTULO V

Da Educação, Cultura e Saúde

Art. 47. É assegurado o respeito ao patrimônio cultural das comunidades indígenas, seus valores artísticos e meios de expressão.

Art. 48. Estende-se à população indígena, com as necessárias adaptações, o sistema de ensino em vigor no País.

Art. 49. A alfabetização dos índios far-se-á na língua do grupo a que pertencem e em português, salvo quando o uso da primeira

III - propiciar, por qualquer meio, a aquisição, o uso e a disseminação de bebidas alcoólicas, nos grupos tribais ou entre índios não integrados. Pena - detenção de seis meses a dois anos.

Parágrafo único. As penas estatuídas neste artigo são agravadas de um terço, quando o crime for praticado por funcionário ou empregado do órgão de assistência ao índio.

Art. 59. No caso de crime contra a pessoa, o patrimônio ou os costumes, em que o ofendido seja índio não integrado ou comunidade indígena, a pena será agravada de um terço.

TÍTULO VII

Disposições Gerais

Art. 60. Os bens e rendas do Patrimônio Indígena gozam de plena isenção tributária.

Art. 61. São extensivos aos interesses do Patrimônio Indígena os privilégios da Fazenda Pública, quanto à impenhorabilidade de bens, rendas e serviços, ações especiais, prazos processuais, juros e custas.

Art. 62. Ficam declaradas a nulidade e a extinção dos efeitos jurídicos dos atos de qualquer natureza que tenham por objeto o domínio, a posse ou a ocupação das terras habitadas pelos índios ou comunidades indígenas.

§ 1º Aplica-se o disposto deste artigo às terras que tenham sido desocupadas pelos índios ou comunidades indígenas em virtude de ato ilegítimo de autoridade e particular.

§ 2º Ninguém terá direito a ação ou indenização contra a União, o órgão de assistência ao índio ou os silvícolas em virtude da nulidade e extinção de que trata este artigo, ou de suas consequências econômicas.

§ 3º Em caráter excepcional e a juízo exclusivo do dirigente do órgão de assistência ao índio, será permitida a continuação, por prazo razoável dos efeitos dos contratos de arrendamento em vigor na data desta Lei, desde que a sua extinção acarrete graves consequências sociais.

Art. 63. Nenhuma medida judicial será concedida liminarmente em causas que envolvam interesse de silvícolas ou do Patrimônio Indígena, sem prévia audiência da União e do órgão de proteção ao índio.

Art. 64. (Vetado).

Parágrafo único. (Vetado).

Art. 65. O Poder Executivo fará, no prazo de cinco anos, a demarcação das terras indígenas, ainda não demarcadas.

Art. 66. O órgão de proteção ao silvícola fará divulgar e respeitar as normas da Convenção 107, promulgada pelo [Decreto nº 58.824 de 14 julho de 1966](#).

Art. 67. É mantida a [Lei nº 5.371 de 5 de dezembro de 1967](#).

Art. 68. Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

EMÍLIO G. MEDICI
Alfredo Buzaid
Antônio Delfim Netto
José Costa Cavalcanti