

Pelos versos das canções:
um estudo sobre o funcionamento da censura
musical durante a ditadura militar brasileira
(1964-1985)

Maika Lois Carocha

Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa de Pós-graduação em
História Social do Instituto de
Filosofia e Ciências Sociais da
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de
Mestre em História Social.
Orientador: Carlos Fico

Rio de Janeiro
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Pelos versos das canções:

um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)

Maika Lois Carocha

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Social.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Fico
(Orientador)

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

Profa. Dra. Jessie Jane Vieira de Sousa

Ficha Catalográfica

CAROCHA, Maika Lois. Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)/ Maika Lois Carocha. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2007.

V, 130f; 29,7 cm.

Orientador: Carlos Fico

Dissertação (mestrado) - UFRJ/IFCS/ Programa de Pós-Graduação em História Social, 2007.

Referências bibliográficas: f. 282-288

1.Ditadura militar. 2. Censura musical. I. Fico, Carlos
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. II.Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título

RESUMO

A música popular brasileira, durante a ditadura militar, especialmente nos anos 1970, cresceu significativamente, mas foi rigorosamente vigiada pela censura do regime. O objetivo desta pesquisa é analisar o funcionamento da censura musical, parte da censura moral feita pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas.

Palavras chaves:

ditadura militar; censura; música

ABSTRACT

During the military dictatorship, especially in the 1970s decade, the so called "Brazilian Popular Music" (known by its Portuguese initials, MPB), entered its most brilliant phase, but it was strictly watched by the censorship of the regime. The objective of this research is to analyze the activity of the musical censorship, part of the moral censorship practiced by the "Divisão de Censura de Diversões Públicas" (the state censorship department for public entertainment like theater, movie, television, etc.)

Keywords:

military dictatorship; censorship; music

Para O ESTADÃO

Está na praça, já chegou
O dicionário do censor
Desde A até Z
Tem o que você pode ou não pode dizer
Antes de pôr no papel
O que você pensou
Veja se na sua frase
Tem uma palavra que não pode
Substitua por uma que pode
Você não queria assim...mas que jeito?
O dicionário do censor
É que decide, não o autor.
Um exemplo pra você
Se na página do "p"
Não consta a palavra "povo"
É porque esta não pode
Vê se no "o" tem escrito "ovo"
Ovo pode...
Se o sentido não couber esqueça, risque tudo, compositor.
Seu dever é decorar
As que pode musicar
No dicionário da censura
Nem botaram "dentadura"...

Raul Seixas (1981).

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	8
APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO I	16
Música e política no Brasil (1960-1985)	16
CAPÍTULO II	35
O funcionamento da censura musical	35
CAPÍTULO III	79
Censura musical - procedimentos e critérios	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
FONTES E BIBLIOGRAFIA	113

AGRADECIMENTOS

Antes de agradecer aos que direta ou indiretamente ajudaram na conclusão deste trabalho, é importante me desculpar com os amigos e com o orientador pelos tropeços que aconteceram durante o tortuoso caminho que é a escrita de um trabalho.

Gostaria de agradecer a todos que tornaram o período que durou o mestrado um tempo mais ameno, principalmente os que estiveram mais próximos, dentre eles: Giovana Xavier, Miliandre Garcia e William Martins.

Ao orientador, Carlos Fico, pela atenção e dedicação e aos membros da banca de qualificação, formada pelos professores Marcos Napolitano e Jessie Jane Vieira de Souza. As suas sugestões foram indispensáveis para a escrita final do trabalho.

Queria agradecer a Faperj pelos 12 meses de Bolsa Nota 10, auxílio que ajudou no custeio da pesquisa e na escrita do trabalho.

Por fim, gostaria de agradecer a Douglas Attila Marcelino pela amizade e pelas conversas em torno de um tema correlato. Seus trabalhos certamente inspiraram minhas análises, mas acima de tudo gostaria de agradecer-lhe pela compreensão e gentileza prestada em um momento difícil.

APRESENTAÇÃO

(...) Estou pensando no mistério das letras de música,
 Tão frágeis quando escritas,
 Tão fortes quando cantadas,
 Por exemplo, “nenhuma dor”
 Parece banal escrita,
 Mas é visceral cantada.
 Não é a palavra falada,
 Nem a palavra escrita.
 A altura, a intensidade, a duração,
 A posição da palavra no espaço musical,
 A voz e o *mood* mudam tudo
 A palavra-canto,
 É outra coisa.

Augusto de Campos (1982)

O ano de 2004 foi marcado pelo aniversário de 40 anos do golpe que instaurou o regime militar no Brasil. Um número considerável de eventos tais como seminários, cursos, debates e uma grande cobertura por parte da mídia em torno deste acontecimento são aspectos reveladores, na medida em que refletem as preocupações não só da comunidade acadêmica, mas de toda a sociedade em relação a este tema. O estudo da censura musical está inserido nesse conjunto de novos estudos sobre a ditadura militar que buscam analisar questões próprias do regime, como é o caso da censura de diversões públicas.

No Brasil, a música popular, provavelmente mais do que qualquer outra manifestação cultural, por sua penetração indubitável nas camadas médias urbanas da população, teve papel fundamental na formação de uma identidade nacional. A introdução do sistema elétrico de gravação, já em 1927,

proporcionou um aumento deste tipo de manifestação cultural.¹ Entretanto, foi somente nos anos 1970, com o processo de profissionalização do mercado fonográfico e da televisão, que a música teve seu período de maior crescimento. O caráter de socialização da esfera musical no sentido da divulgação das músicas, aliado à massificação da televisão, fez com que a música se tornasse presença constante na vida dos habitantes das grandes cidades.

Este fato certamente não passou despercebido para os sucessivos governos militares que, durante todo o período de vigência do regime, estiveram atentos ao que era produzido na esfera musical.

Muitos trabalhos existentes especificamente acerca da temática da censura musical circulam na esfera da memorialística.² São lembranças de cantores, compositores e produtores musicais que viveram este período e foram afetados pela censura de seus trabalhos; biografias ou autobiografias que não têm por objetivo empreender análises mais específicas sobre a censura. Mesmo aqueles trabalhos que não se enquadram nesta categoria³ concentram-se em um estudo mais geral da

¹ CABRAL, Sérgio. *ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da M.P.B.* Rio de Janeiro, Codecri, 1979. p. 36.

² São muitas as memórias sobre este período, dentre os mais importantes para o nosso estudo, cabe destacar: MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais.* Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000, SOUZA, Tárík de & ANDREATO Elifas. *Rostos e gostos da música popular brasileira.* Porto Alegre: L&PM Editores, 1979, VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997, BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura.* Rio de Janeiro: Gryphus, 2002 e WERNECK, Humberto. *Chico Buarque - Letra e Música.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

³ BERG, Creuza. *Os mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar.* São Carlos: EDUFScar, 2002, STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura.* São Paulo: olho d' água, 1999. MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais.* Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

censura de diversões públicas e, quando direcionam seu foco para a censura musical, visam apenas a enumerar as músicas censuradas, o que foi ou não vetado e substituído. No entanto, não se preocupam em explicar como era feita essa censura.

Em meio a esta produção, destacamos duas obras: os livros de Alberto Moby e Paulo César de Araújo, devido ao fato de estes dois trabalhos pretenderem fazer uma análise mais apurada da censura musical durante o regime militar.⁴

O primeiro realizou uma análise comparativa entre a censura musical no Estado Novo (1937-1945) e no regime militar (abrangendo os anos 1969-1978). Embora destaque as diferenças entre um período e outro, quando trata do regime militar Moby baseia-se quase totalmente em revistas da época como *Veja* e *Revista Civilização Brasileira*. Suas fontes primárias, além das revistas, são dois documentos produzidos pela Censura Federal. Como o número de documentos produzidos pela censura utilizado na pesquisa foi muito reduzido, a visão do autor sobre a censura musical neste período resultou algo superficial e até diríamos tendenciosa, na medida em que o autor se utiliza apenas de revistas em sua análise, reproduzindo com isto as posições das revistas em questão, não realizando um estudo histórico realmente crítico sobre o funcionamento da censura musical. Além disso, o autor cinge seu trabalho à tópica da "oposição versus resistência" que, embora não configure uma opção propriamente equivocada, apresenta as limitações inerentes a esta pré-figuração discursivo-condenatória que uma análise menos pré-determinada poderia evitar.

⁴ ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não: música brega e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002 e MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra aberta, 1994.

O trabalho de Araújo, embora utilize um número considerável de documentos oficiais oriundos da censura federal, como alguns pareceres emitidos pelos censores, também tem sua análise marcada pela tópica da "oposição versus censura". O autor parece muito mais preocupado em demonstrar que músicas pertencentes a uma determinada corrente musical (no caso a chamada "música brega") foram censuradas do que propriamente analisar o funcionamento desta censura. A escolha do recorte, no caso a "música brega", torna a análise reduzida e propensa à "defesa" deste tipo de música:

Toda a memória remanescente dos tempos da censura musical remonta a músicas censuradas por motivos políticos e estas pertenciam a corrente conhecida como MPB, como se apenas estes artistas tivessem sofrido com a censura. O que não é verdade: a música "brega" também foi censurada e muito.⁵

Para o autor, o fato de esta corrente musical ter sido censurada lhe conferiria uma espécie de legitimidade posterior. O trabalho passou longe de questões tão caras à esta pesquisa: em nossa opinião, é indispensável um estudo mais apurado acerca da censura musical, não apenas para delimitar as diferenças entre a censura moral e a censura política e as especificidades da censura de diversões públicas em relação à censura feita à imprensa, mas também para bem caracterizar dinâmicas específicas, menos dicotômicas, pois muitos artistas aceitavam sugestões provindas dos censores, caracterizando, assim, um padrão de negociação que a perspectiva "oposição versus repressão" não dá conta de explicar.

O tema da presente dissertação diz respeito à problemática da censura musical. Pretendeu-se analisar o

⁵ ARAÚJO, Paulo César de. *Op. cit.* p. 23.

modus operandi da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e articular esta análise da censura musical com outros aspectos como a difusão de novos valores na sociedade brasileira como, por exemplo, a discussão sobre sexualidade, drogas, religião, novas posturas políticas, questões polêmicas como a defesa do divórcio, dentre outras. Levando-se em conta a preocupação por parte dos governos militares com o surgimento desses novos valores e atitudes que se posicionavam contra a moral ético cristã que interessava ao regime.

Para a análise aqui proposta, utilizamos a documentação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), criado antes da DCDP, possuía um caráter regional e foi transformado em 1972 em DCDP⁶, cujas atividades só foram interrompidas com a Constituição de 1988. Este processo centralizou a atividade censória das diversões públicas em um só órgão localizado no Distrito Federal.

A documentação localizada no acervo da DCDP e disponível para consulta desde 1996 nos permite observar todo o processo de realização da censura, que ia desde o envio a DCDP da composição por parte do compositor ou de sua gravadora até a liberação ou não desta, passando por um processo técnico de análise da composição. O acervo é rico devido ao fato de conter os pareceres emitidos pelos censores e que, na grande maioria das vezes, foram contestados pelos remetentes das músicas, o que permite observar os dois lados do processo censório: o censor e o censurado. Além dos pareceres, o acervo conta também com toda a sorte de documentos oficiais

⁶ Decreto n. 70.665, de 2 de junho de 1972. Altera em caráter provisório, a estrutura do Departamento de Política Federal - DPF. Transforma o SCDP em Divisão de Censura de Diversões Públicas - DCDP.

da Divisão como memorandos, ofícios e relatórios anuais. Com base nesses pareceres, surge nosso primeiro objetivo, identificar o caráter das motivações dos censores para os cortes nas letras musicais.

O contato com o acervo supracitado, fez com que atentássemos para um novo dado: o grande número de músicas vetadas durante os anos de 1973 a 1985. Foi a partir deste momento que surgiu o segundo objetivo desta pesquisa. Baseado em um sistemático levantamento dos processos envolvendo principalmente compositores, percebemos que grande parte dos vetos deu-se nos anos conhecidos como a época da abertura política.⁷ Ao contrário da censura feita à imprensa, a censura de diversões públicas não teve correspondência com o período de maior repressão do regime militar (1968-1973), sendo esta outra importante diferença entre a censura feita à imprensa e aquela direcionada às diversões públicas.

Nosso terceiro e último objetivo foi analisar detalhadamente os diferentes momentos da censura musical: o primeiro compreendido entre os anos de 1964 até 1968, marcado por um processo de centralização da censura em Brasília e de adequação das normas censórias já existentes às especificidades do regime militar, e o segundo compreendido entre os anos de 1968 e 1973, caracterizado ainda pelo processo de adequação da censura através da profusão de leis que visaram garantir uma maior uniformidade à censura. Finalmente, o último momento, emblemático na medida em que em o número de vetos aumentou drasticamente, destoando da abertura política em vigor naquele momento, e também da criação do Conselho Superior de Censura (CSC), medida que

⁷ O período conhecido como abertura iniciou-se com o Governo Geisel (1974-1979) e estendeu-se até o final do Governo Figueiredo (1979-1985).

visou atenuar o número de vetos.⁸ Este período compreendeu os anos de 1973 até 1984, marcado pelo fim do regime.

No primeiro capítulo, procuramos traçar um panorama geral a cerca da esfera musical brasileira desde o final dos anos 1960 até o início dos anos 1980, com o intuito de destacar as transformações no mercado fonográfico brasileiro e também as experimentações sonoras de nossa música. No segundo capítulo vamos nos dedicar ao estudo da dinâmica da censura musical e as principais motivações para os vetos censórios. No terceiro e último capítulo, vamos nos dedicar a uma quantificação das músicas vetadas durante todo o período e como a DCDP procedeu nos últimos anos de funcionamento.

⁸ Criado pela lei n. 5.536 de novembro de 1968, o Conselho Superior de Censura, órgão ligado diretamente ao Ministério da Justiça só veio a funcionar dez anos depois. O CSC foi um órgão que objetivou tornar a censura das atividades artístico-culturais menos arbitrária e subjetiva. Foi uma espécie de segunda instância, para qual recorreram àqueles que tendo seu trabalho censurado, não concordaram com o veto. O CSC era dividido entre representantes de organismos governamentais e instituições da sociedade civil.

CAPÍTULO I

Música e política no Brasil (1960–1985)

O monumento não tem porta/ A entrada é uma
 rua antiga,/ Estreita e torta/ E no joelho
 uma criança sorridente,/ Feia e morta,/
 Estende a mão (...) No pátio interno há uma
 piscina/ Com água azul de Amaralina/ Coqueiro
 brisa e fala nordestina/ E faróis (...) Emite
 acordes dissonantes/ Pelos cinco mil alto-
 falantes/ Senhoras e senhores/ Ele põe os
 olhos grande sobre mim (...)/ O monumento é
 bem moderno/ Não disse nada do meu terno/ Que
 tudo mais vá para o inferno, meu bem.

Caetano Veloso, *Tropicália* (1967).

As grandes cidades passaram por um considerável processo de urbanização durante as primeiras décadas do século XX. Mas foi na segunda metade dos anos 1940 que este processo se intensificou, culminando com os altos índices populacionais dos anos 1970. A urbanização foi incrementada por dois fenômenos: migração interna e industrialização. Os migrantes das áreas rurais do Centro-sul e do Nordeste se tornaram a base formadora das novas camadas populares urbanas. Para essa parcela da população, o rádio teve um papel fundamental.⁹

Entretanto, não se pode dizer que o rádio era um fenômeno que atingia apenas as classes populares urbanas. Na década de 1950 ele chegaria aos camponeses com maior intensidade. Até o final dos anos 1950 estava em quase todos os lares do Brasil.¹⁰

Devido a expansão do rádio, a música popular também sofreu um significativo processo de mudanças. Se o samba,

⁹ CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 20.

¹⁰ *Idem*. pp. 27–34.

desde os anos 1930, era visto como música nacional única, a partir do final dos anos 1940 ele passou a dividir espaço com outros gêneros como baião, o xote e, principalmente, o samba-canção.¹¹

Em 1959, o panorama musical brasileiro foi sacudido por uma novidade. Neste ano foi lançado o LP *Chega de saudade*, do cantor João Gilberto.¹² As maiorias das faixas traziam novos elementos do chamado *cool jazz*. Com o lançamento de *Chega de saudade* deu-se início a um extenso debate, com grande cobertura por parte da imprensa, que discutia as inovações trazidas pelo disco e o surgimento de um novo movimento musical que passou a ser conhecido como Bossa Nova.

Apesar da ampla divulgação dada ao movimento, a Bossa Nova não foi uma unanimidade. Muitas pessoas não gostavam do ritmo, principalmente as camadas mais populares que davam preferência a cantores, como Francisco Alves¹³, Nelson Gonçalves¹⁴ e Ângela Maria.¹⁵ A música brasileira, no início

¹¹ NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAM, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. In *Revista Brasileira de História*. Vol.20, n.39. São Paulo, 2000. pp. 167-189.

¹² João Gilberto nasceu em Juazeiro, Bahia, em 10 de junho de 1934. Foi um grande influenciador de diversos músicos da MPB como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa, dentre outros. Seus grandes sucessos como: "Desafinado", "Corcovado", "Insensatez", "Chega de saudade", "De conversa em conversa" e "Manhã de carnaval" tiveram inúmeras versões.

¹³ Francisco de Moraes Alves, cantor, compositor e violonista. Nasceu no dia 19 de agosto de 1898 no Rio de Janeiro. Foi o primeiro cantor a gravar pelo sistema elétrico, sempre na gravadora Odeon. Cantou em várias rádios tais como: Sociedade, Mayrink Veiga e Nacional. Na Rádio Cajuti teve um programa e foi responsável pelo lançamento do cantor Orlando Silva. Atuou também nos filmes *Alô, alô Brasil*, *Alô, alô carnaval*, *Laranja da China* e *Berlim na batucada*.

¹⁴ Antônio Gonçalves Sobral, que depois viria a ser conhecido apenas como Nelson Gonçalves, nasceu em Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul, no dia 21 de junho de 1919. Grande ídolo na década de 1950, apresentou-se em diversas capitais e cidades brasileiras. Fora do Brasil, apresentou-se no Uruguai, Argentina e nos Estados Unidos, onde apresentou-se, em 1961, no lendário *Radio City Hall*, de Nova York. Os temas de suas músicas eram em sua grande maioria românticos, em geral arrebatadores, e versavam sobre paixões perdidas ou imortais.

¹⁵ Abelina Maria da Cunha, verdadeiro nome de Ângela Maria, nasceu em Macaé,

da década de 1960, dividiu-se entre essas duas vertentes: a Bossa Nova e o samba-canção.

Uma considerável parte da classe média, passou a se interessar por música popular a partir do impacto da Bossa Nova. Ao longo de 1959, a Bossa Nova ganhou as universidades, no Rio e em São Paulo.¹⁶

Entre os anos de 1959 e 1962, a Bossa Nova sofreu um processo de expansão, tanto em número de compositores que seguiam o estilo quanto em vendas de discos. Para Marcos Napolitano, ela proporcionou um "novo status sociocultural" à música popular brasileira.¹⁷ Entrando definitivamente no rol dos produtos culturais importantes das classes média e alta.¹⁸

Em 1962, a Bossa Nova continuou gerando polêmicas. Depois de sua descoberta por parte de músicos norte-americanos, os empresários do meio musical se interessaram em organizar concertos nas principais cidades dos Estados Unidos. O grande evento de 1962 foi o *show* no *Carnegie Hall*, em Nova York. Houve um grupo que se mostrou contrário a exportação da Bossa Nova como produto musical brasileiro. A esquerda majoritariamente nacionalista se dividiu quanto à Bossa Nova. De um lado havia um grupo que condenava o movimento e procurava encontrar a "verdadeira música brasileira" através do resgate do folclore nacional e dos sons do sertão. Do outro, haviam aqueles que se sentiam incomodados com o "romantismo" das letras da Bossa Nova,

Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1928. Iniciou sua carreira cantando em programas de calouros na década de 1940. Atuou intensamente no rádio, apresentando-se na Rádio Nacional, nos programas de César de Alencar e Manuel Barcelos, e na Rádio Mayrink Veiga. Apelidada Sapoti pelo presidente Getúlio Vargas, tornou-se a cantora mais popular do Brasil durante a década de 1950.

¹⁶ MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000. pp. 9-29.

¹⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001. p. 121.

¹⁸ *Idem*. p. 40.

embora apreciassem a musicalidade das canções. O que ocorreu foi uma politização da discussão:

Num primeiro momento, alguns intérpretes e compositores ligados à Bossa Nova, como Nara Leão, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, abandonaram lugares intimistas e transferiram-se para novos espaços: teatros, praças públicas, auditórios, para divulgar as canções politicamente engajadas.¹⁹

O nascimento de uma Bossa Nova engajada e do estilo que *a posteriori*, foi denominado "canção de protesto", se deu nos anos 1961 e 1962. Esse tipo de canção tratava principalmente dos problemas da desigualdade social e da miséria no campo e nas cidades. O período de sucesso da canção de protesto estendeu-se por todo o governo de João Goulart (1961-1964).²⁰ Esse tipo de canção foi marcado pelas orientações esquerdistas dos programas do Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro ou do Centro de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo e pelos critérios de Mário de Andrade esboçados no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928).

Nesse trabalho, Mário de Andrade defende a necessidade de um retorno as raízes na música brasileira, uma busca pela sonoridade do interior e a tentativa de mesclar sons regionais com a influência da música estrangeira, já presente nos grandes centros urbanos, gerando assim uma música tipicamente nacional.²¹

No emblemático ano de 1968 deu-se outra ruptura no campo musical brasileiro. Entrou em cena o movimento tropicalista,

¹⁹ CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (os anos 60) In *Revista Brasileira de História*, vol.18, n.35, São Paulo, 1998. pp. 15-52.

²⁰ MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. Rio de Janeiro: Ed.34, 2003. p. 32.

²¹ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, S/d. (Coleção obras completas de Mário de Andrade).

que surgiu no final de 1967.²² O Tropicalismo passa a se contrapor a canção de protesto. Esta, por sua vez, já em 1966, dividia as atenções com a chamada Jovem Guarda, primeiro movimento de rock nacional liderado pelo cantor Roberto Carlos.²³ As discussões tratavam da controvérsia da música nacional versus música estrangeira. O Tropicalismo se propunha a construir uma espécie de meio termo entre estas duas vertentes.

Tal como a influência da Bossa Nova, o Tropicalismo vai estar de alguma maneira presente em todos os estilos musicais que lhe serão posteriores. Este movimento propunha uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares. Sua influência pode ser notada em diversas áreas artísticas. Na música, os marcos foram as canções *Alegria, alegria* de Caetano Veloso e *Domingo no parque* de Gilberto Gil. No teatro, as montagens de *O rei da vela* e *Roda viva*. No cinema, as idéias tropicalistas estiveram presentes nas teses do Cinema Novo. Nas artes plásticas, a segunda vertente mais importante do Tropicalismo, as obras de Hélio Oiticica, são elucidativas da importância do movimento.²⁴

O movimento tropicalista não nasceu em bases unânimes. Foi uma junção de artistas que não estavam satisfeitos com a

²² No final do ano de 1967, Gilberto Gil e Caetano Veloso fizeram as suas primeiras apresentações sob a ótica do movimento tropicalista que ainda não havia sido nomeado como tal. Gilberto Gil, acompanhado do grupo paulista Os Mutantes apresentou a música "Domingo no parque" no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. Veloso apresentou a música "Alegria, alegria" neste mesmo festival. Os arranjos do maestro Rogério Duprat para "Domingo no parque" misturavam instrumentos clássicos de orquestra e ruídos gravados na rua, deixando atônita a platéia, acostumada aos tons baixos da Bossa Nova.

²³ Roberto Carlos Braga nasceu em 19 de abril de 1941, em Cachoeira do Itapemirim, cidade do interior do Espírito Santo. Desde cedo se interessou pela música. Mudou-se para o Rio de Janeiro no início dos anos 1960. Em menos de uma década tornou-se, junto com Erasmo Carlos e Wanderléa, líder do movimento musical que ficou conhecido como Jovem Guarda.

²⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Op. cit. p. 64.

canção de protesto, com a Bossa Nova e com a influência exagerada de um só ritmo - o *rock* - na corrente que polarizava com a canção de protesto, a Jovem Guarda.²⁵ Foi denominado Tropicalismo por um conhecido jornalista carioca: Nelson Motta, no artigo "Cruzada Tropicalista", publicado no jornal *Última Hora*, em 1968, deu o tom e o nome ao movimento, muito bem aceito por seus participantes que, rapidamente, adotaram a nomeação:

Nelson Motta escreveu um texto em que batizava o movimento com esse nome de tropicalismo e, extraíndo da própria palavra um repertório de atitudes e um guarda-roupa folclórico - calcado no estereótipo do homem brasileiro de antigamente, sempre de terno branco e chapéu de palhinha, tomando xaropes de nomes esquisitos contra a tosse, languescendo sob uma palmeira - inaugurou ingênua e despretensiosamente o que viria a ser uma longa série de interpretações das características do movimento. Tropicalismo não poderia ter vindo melhor a calhar.²⁶

As inovações propostas pelo movimento eram muitas, como as mudanças no padrão musical com a inserção de inúmeros estilos musicais, o aumento do tom da melodia e a mistura de temas que formavam as letras musicais do grupo. Mas o que mais chamou a atenção neste grupo foi à valorização da imagem de seus cantores. Com roupas coloridas e danças inovadoras, os tropicalistas pretendiam passar sua mensagem através das performances elaboradas para os seus *shows*. Houve um forte apelo visual presente nas apresentações, inaugurando-se neste momento o que depois viria a ser denominado de *happening*. *Happening* era um misto de música, artes plásticas, cenografia, indumentária e dança, algo bem distante do banquinho e violão da Bossa Nova e das sintéticas apresentações das músicas de protesto. Este tipo de

²⁵ CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1997. P. 66.

²⁶ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 192.

apresentação visava inserir a platéia no espetáculo, fazendo-a sentir-se parte do que estava ocorrendo no palco:

By this time (1968), Gil and Veloso were becoming more invested in the spectacle of performance than in music-making as such the concept of the "Happening", which was central to cultural production in the United States at this time and was appropriated by Brazilian artists to describe their own experiments. Veloso's provocative performance of "É proibido proibir" and the audience's enraged reaction to it constituted perhaps the first "Happening" involving MPB. By late 1968, the "Happening" became the *modus operandi* of the tropicalist group. [Nessa época (1968), Gil e Veloso estavam se tornando mais envolvidos com o espetáculo de performance do que com a produção musical, tal como o conceito de "Happening", o qual era central para a produção cultural nos Estados Unidos nesse momento, foi apropriado pelos artistas brasileiros para descrever suas próprias experiências. A provocativa performance de Veloso em "É proibido proibir" e a reação enfurecida da audiência constituíram talvez o primeiro "Happening" envolvendo a MPB. No final de 1968, o "Happening" tornou-se o *modus operandi* do grupo tropicalista]²⁷

O grande impacto dos *shows* tropicalistas e as polêmicas mensagens ideológicas que seus adeptos procuravam passar para seu público só puderam ter todo este sucesso devido a uma outra inovação, dessa vez tecnológica. A televisão, que ao longo dos anos 1950 permaneceu como novidade, durante os anos 1960 vai sendo incorporada pela população em geral. Desde 1962, com a introdução do *videotape*, a televisão ganhou novos recursos e aprimorou seu aparato tecnológico de produção e transmissão de programas. O barateamento desses processos possibilitou a criação de uma gama mais variada de atrações, que, aliada à crescente queda do preço dos aparelhos televisivos, permitiu que já no ano de 1968 a televisão pudesse ser considerada um veículo de massas:

Essa mudança nos padrões de audiência e o surgimento de novas fórmulas de programas foram acompanhadas por um salto nos

²⁷ DUNN, Christopher. *Brutality Garden: tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2001. p. 142.

números dos aparelhos de TV, durante 1967. Entre janeiro de 1966 e janeiro de 1967 o número de unidades familiares aumentou de 633.156 para 698.065, registrando 10% de acréscimo. Entre janeiro de 1967 e janeiro de 1968, o aumento foi de quase 35%, totalizando 959.221 unidades familiares, só no Estado de São Paulo. Além disso, o acesso das classes mais pobres ao aparelho cresceu no montante geral. Mas foi em 1968 que a TV passou a ser, não só mais disseminada na sociedade numericamente falando, mas também sensivelmente mais "popular". Outra estatística esclarecedora demonstra que entre 1965 e 1967, a média anual de vendas de aparelhos de TV oscilou entre 10 e 15%. Somente de 1967 para 1968, as vendas aumentaram 45%.²⁸

Desde o início de suas atividades, ainda na década de 1950, as emissoras de televisão (inicialmente apenas a TV Tupi e a TV Record de São Paulo) dedicaram-se aos programas musicais. Com um número cada vez maior de pessoas que possuíam um aparelho de televisão, a música ganhou um espaço cada vez maior. A relação entre música e TV consolidou a mudança do lugar da canção iniciado com o advento da Bossa Nova e incrementou o panorama musical brasileiro, principalmente do ponto de vista mercadológico.²⁹ Essa pode ser considerada a principal razão do rápido sucesso do Tropicalismo em contraposição à bem mais lenta (embora não menos importante) ascensão da Bossa Nova, que, em seu início, não pode usar a televisão como veículo de massas para se promover.³⁰

A produção cultural durante os anos da ditadura foi marcada por duas forças dicotômicas: o crescimento gigantesco do mercado fonográfico brasileiro e a censura musical. Se,

²⁸ *Boletim de Assistência de TV (São Paulo)*, Ibope apud NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Op. cit. p. 103.

²⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Op. cit. p. 67.

³⁰ Não quero com isso afirmar que a Bossa Nova não teve espaço na televisão. Pelo contrário, inúmeros programas televisivos foram inspirados neste ritmo e possuíam cantores ligados a Bossa Nova como suas principais estrelas; foi o caso dos musicais: *O Fino da Bossa* (lançado em maio de 1965) com Elis Regina e Jair Rodrigues e *Bossaude* (lançado em julho de 1965) liderado por Elizete Cardoso e Ciro Monteiro. O que ocorreu até antes de 1968, como já foi visto, era que a TV não podia ainda ser considerada um veículo de massas, tendo seu alcance amplamente reduzido.

por um lado, a produção cultural foi influenciada por este clima de censura e vigilância, por outro, não deixou de produzir.

No quadro complexo em que se deu a produção cultural nos anos 1970, alguns traços merecem ser apontados. Um deles foi a grande expansão e popularização dos meios de comunicação de massa, acompanhando um fenômeno mundial e confirmando a expansão capitalista brasileira em todos os campos. Incorporando as mais modernas técnicas de produção e favorecidos pelos estímulos governamentais, grandes empresas nacionais e internacionais investiram capital no crescente mercado de bens culturais.³¹

A popularização da televisão levou consigo a música. Esse fenômeno atingiu diretamente o mercado fonográfico brasileiro. Paralelamente, o panorama fonográfico brasileiro sofreu uma grande mudança institucional e de mercado ao longo dos anos 1960:

Em 1965, as gravadoras formaram a ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Disco), visando uma atuação corporativa junto ao poder público. As duas conseqüências imediatas foram: a Lei de Incentivos Fiscais de 1967 (que permitiu aplicar o ICM devido pelos discos internacionais em discos nacionais) e a nova Lei de Direitos Autorais (em 1979), que permitiu, por exemplo, a não-i numeração de discos produzidos. Paralelamente a estas mudanças institucionais, ocorreu uma profunda mudança na estrutura do mercado: em 1959, em cada 10 títulos comprados, 7 eram estrangeiros. Em 1969, esta relação se inverte nas mesmas proporções.³²

Como Napolitano pode verificar pela relação de títulos comprados nos anos de 1959 e 1969, houve um nítido processo

³¹ Exemplo significativo disso foi o crescimento das grandes gravadoras. O Brasil foi consagrado como o sexto mercado fonográfico do mundo, controlado em 70% por empresas multinacionais. Informação presente em NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Op. cit. p. 89.

³² *Idem*. p. 83.

de "substituição de importações".³³ O mercado brasileiro passou a consumir canções produzidas no próprio país. Os programas musicais da TV e, sobretudo, os festivais da canção veiculados pela TV, foram lugares centrais nos quais surgiram novos artistas e obras perante um público amplo e heterogêneo:

A música, aliada ao teatro, tornou-se o grande espaço de sociabilidade da juventude de esquerda, cada vez mais carente de espaços públicos para se expressar. Mas, diferentemente do teatro, a música popular, após 1964, irá cada vez mais ocupar um espaço "midiático", e será a partir dele que seu público crescerá de maneira exponencial. Ironicamente, a chamada MPB atingirá franjas de um público bastante popular, sobretudo ao longo dos anos 70, mas não pela atuação das entidades civis, estudantis e sindicais, ligadas à militância de esquerda, e sim pela penetração crescente na televisão e na indústria fonográfica, atingindo faixas de consumo mais amplas.³⁴

No final de 1968 e início de 1969 esse panorama sofreu uma nova transformação, quando a indústria do disco já possuía capital institucional suficiente para iniciar um processo de ocupação do lugar da televisão na definição dos rumos do panorama de consumo de músicas.³⁵ Não foi por acaso que os festivais entraram em crise nesse momento.³⁶ Os festivais se tornaram eventos caros, na medida em que o centro gerador da música brasileira deslocou-se para o mercado fonográfico. A "era dos festivais se esgotara".³⁷ Somente o Festival Internacional da Canção (FIC), da TV Globo, permaneceu até 1972, enfrentando inúmeras dificuldades de realização. Encerrava-se, dessa forma, a relação inicial entre música e TV,

³³ *Ibidem.*

³⁴ NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955-1968)* In *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n.28, 2001. p. 17 (versão on line).

³⁵ PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, ECA/USP: São Paulo, 1994. pp. 178-201.

³⁶ MELLO, Zuza Homem. *A era dos festivais*. *Op. cit.* p. 106.

³⁷ *Idem.*

tendo ocorrido em um momento de transição entre a diluição de uma cultura política (o nacional-popular) e a afirmação de uma nova política de consumo, a época mais dinâmica dos festivais desapareceu junto com as mudanças socioculturais, ainda que a censura e a repressão tenham acelerado o seu fim.³⁸

A intervenção do Estado não se limitou apenas à censura e à coerção. Ela atuou também na tentativa de controlar, direcionar, intermediar e financiar a produção cultural, através de órgãos oficiais criados na época, ou que já existiam, como o Serviço Nacional de Teatro (SNT), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Instituto Nacional do Livro (INL), a Secretaria de Assuntos Culturais do MEC, a Fundação Nacional das Artes (Funarte), dentre outros. Através destes e de outros órgãos, o Estado financiou projetos, promoveu a produção e distribuição de filmes nacionais, patrocinou montagens de peças teatrais; promoveu concursos, prêmios, *shows*, etc. A partir de 1974-75, o Estado intensificou esta ação e formulou a chamada Política Nacional de Cultura (PNC). O período foi atravessado por acirradas polêmicas nos meios artísticos e intelectuais, envolvendo visões diferentes sobre a política de governo e sobre as relações das artes e dos artistas com o Estado.³⁹

Nomes ligados a área cultural, encontravam-se fora do país, por volta de 1970. Músicos como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre muitas outras personalidades, estavam no exílio forçado ou voluntário. A atmosfera era de tensão:

They are chasing me
in the hot sun of a Christmas Day
Machine gun
In the hot sun of a Christmas Day.

³⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Op. cit. p. 322.

³⁹ HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 2003. p. 79.

[Eles estão me perseguindo
no sol quente de um Dia de Natal
Metralhadora
no sol quente de um Dia de Natal]⁴⁰

Em meio a essa atmosfera, os meios de comunicação conheceram uma época de expansão franca. Os produtos relacionados com a cultura como, por exemplo, a música e o cinema, passaram a ser consumidos em grande escala.⁴¹

A grande tendência do mercado, com a crise dos festivais da canção era de que a música jovem, o *pop* e o *rock*, garantiram um espaço maior na preferência da juventude.⁴²

Com base na divisão proposta por Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, a segunda fase da música popular brasileira começou com o surgimento da Bossa Nova, em 1959, e se estendeu ao final da era dos festivais, em 1972, passando pelo Tropicalismo.⁴³ Tratou-se de uma fase de renovação e modernização, que introduziu novas tendências, novos estilos de composição, harmonização e interpretação, determinando uma apreciável mudança na "linha evolutiva" de nossa canção.⁴⁴

Ao longo desta fase, surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizou o produto nacional idealizado pela cultura política nacional-

⁴⁰ Música escrita por Caetano Veloso e Chico Buarque, no momento em que os dois encontravam-se no exílio na Europa. Gravada em parceria para o primeiro disco londrino de Caetano, em 1971.

⁴¹ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares, WEIS, Luiz. *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Vol 4.

⁴² RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 210.

⁴³ SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras: 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34, 1998. Vol. 2.

⁴⁴ A expressão linha evolutiva foi criada por Caetano Veloso e popularizou-se no final da década de 1970. Esta idéia engloba uma noção de evolução, de mudança e crescimento na música feita no Brasil. Entretanto, linha evolutiva não é perpassada por qualquer juízo de valor, que classificaria um estilo como melhor ou pior do que outro.

popular e desenvolvimentista.⁴⁵ Como afirmou Marcos Napolitano, a MPB foi, inicialmente, um movimento musical que se transformou em uma instituição sociocultural e, como tal, regulou o sistema de consumo de canções no Brasil, entre os anos 1960 e 1980. Assim, a MPB pode ser vista como uma das manifestações culturais centrais da sociedade brasileira dos anos 1970.⁴⁶

Em 1972, ainda com base na divisão de Homem de Mello e Severiano, depois do fim do ciclo de festivais musicais para a televisão, podemos considerar encerrada a segunda fase da MPB.⁴⁷ Neste mesmo ano, teve início a terceira fase, que se estendeu até o ano de 1985. Esta fase foi marcada pela consolidação do *rock* e do *pop* nacionais.

A grande novidade de 1973 foi a renovação do *rock* brasileiro que encontrou uma linguagem própria, deixando de ser apenas uma cópia do *rock* norte-americano.⁴⁸

Houve ainda nesse mesmo ano, o meteórico sucesso do conjunto Secos & Molhados,⁴⁹ que utilizou-se do conceito de *happening* remetendo-se às apresentações tropicalistas.

Como na década anterior, a década de 1970 foi também um período de mudanças no panorama musical:

Se o período que vai de 1969 a 1972 pode ser considerado um período de ajustes entre a produção musical e um contexto cultural e político muito difícil, a partir de 1972 a música brasileira retomou uma certa ofensiva cultural e política contra o regime militar e galvanizou as massas em grandes espetáculos ao vivo, comprovando seu poder de atração sobre o público,

⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Op. cit. p. 106.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Para Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano no livro supracitado, a música brasileira pode ser dividida em quatro fases: a chamada época de ouro que compreendeu os anos de 1929 a 1945, a primeira fase (1945-1959), a segunda fase (1959-1972) e a terceira fase (1972-1985).

⁴⁸ WORMS, Luciana Salles & BORGES, Wellington. *Século XX: ao pé da canção popular*. São Paulo: Editora Nova Didática, 2002. p. 81.

⁴⁹ Formado pelos músicos, cantores e compositores: Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo.

independente do estilo musical apresentado.⁵⁰

Houve uma tentativa por parte das emissoras de televisão (notadamente a Rede Globo) de reeditar o sucesso dos grandes festivais dos anos 1960. O *Phono 73* e o Festival Internacional da Canção (FIC) foram um exemplo desta empreitada,

O *Phono 73* foi uma tentativa da gravadora Phonogram/Philips de retomar o clima dos festivais, organizando três noites de música ao vivo, com todo o seu elenco de estrelas da MPB e do rock brasileiro. Num desses shows, ocorreu o famoso episódio do desligamento do sistema de som, quando Chico Buarque e Gilberto Gil iriam cantar a música "Cálice".⁵¹

Podemos considerar o período que vai de 1972 a 1974 como de rearticulação do cenário musical da MPB. Novas tendências surgiram, nomes já conhecidos voltaram à cena musical e alguns álbuns clássicos foram relançados, apesar da censura musical.⁵² Compositores da "velha guarda" (Cartola, Lupicínio Rodrigues, Adoniran Barbosa, dentre outros) gravaram seus primeiros discos, tornando-se grandes conhecidos do público.

Por volta de 1983, o cenário musical brasileiro e as atenções do mercado fonográfico se voltaram para o *rock* brasileiro, as bandas de *rock* nacional estiveram nas paradas de sucesso até o final da década. O *rock* nacional, herdeiro direto do *rock* dos anos 1970 se diferenciava de sua gênese, o *rock* de influência norte-americana, sobretudo pela formação de bandas e pela influência direta do movimento *Punk*, sobretudo o *Punk* inglês.⁵³ Neste momento a MPB deixou de ser o carro-chefe do mercado fonográfico brasileiro, cada vez mais

⁵⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 88.

⁵¹ *Idem*. p. 90.

⁵² *Ibidem*. p. 104.

⁵³ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p. 87.

direcionado para as várias linguagens do *pop/rock*, com suas atitudes e estilos próprios.⁵⁴

A música popular teve papel fundamental na formação de uma cultura nacional. Foi a partir de 1970, com a consolidação do mercado fonográfico brasileiro e da televisão que a música teve o auge de seu crescimento. Este fato não passou despercebido pelos governos militares. Em 1974, o censor e professor da Academia Nacional de Polícia, Coriolano de Loyola Fagundes defendeu a vigilância das letras musicais, produzidas no país sob a alegação de que;

as letras musicais são frutos de atividades intelectuais dos respectivos autores e a média das qualidades das composições, tomadas como um todo, deve espelhar o nível de instrução e cultural da grande coletividade para a qual elas se dirigem. Sendo a música, dentre todas as manifestações culturais, a que maior alcance sobre a coletividade é capaz, torna-se imperioso o dever do órgão censório de velar no sentido de que esse ramo de atividade artística criativa seja um manancial de educação popular e não um perigoso instrumento de deseducação das massas.⁵⁵

A censura musical, que estava inserida na censura de diversões públicas, não era algo novo na história brasileira. Desde o Estado Novo "a censura prévia vigiava de perto a música popular, canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado".⁵⁶ Sendo assim, a censura musical não era uma novidade proposta pelo regime militar.

A grande maioria dos vetos referentes às letras musicais era justificado em nome da preservação dos valores

⁵⁴ AGUIAR, Joaquim Alves. Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao Rock dos anos 80 In SCHWARTZ, Jorge, SOSNOWSKI, Saul. *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. pp. 141-174.

⁵⁵ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: 1974. p. 220.

⁵⁶ MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994. p. 105.

tradicionais da família brasileira e da segurança nacional, na “defesa da ordem política, social e econômica constituída”. O veto também era apresentado como instrumento para “aprimorar o gosto”, “elevar o nível cultural” e o “padrão moral” do povo brasileiro. Composições foram vetadas por serem supostamente “subversivas”, “inadequadas”, “ofensivas” e até mesmo por conterem erros gramaticais e serem consideradas de “péssima qualidade musical”. No entanto, a grande maioria dos vetos circulou pela esfera da moralidade, muito mais do que da política *stricto sensu*.⁵⁷

Podemos indicar a existência de duas censuras durante o regime militar: uma legal e longeva que controlava as diversões públicas, e outra dita “revolucionária” e negada, a censura propriamente política da imprensa.⁵⁸ A dicotomia legal/“revolucionária” é elucidativa na medida em que aponta algumas das especificidades destes dois tipos de censura.

O outro pólo da relação regime militar - censura musical eram os cantores e compositores que tiveram suas composições vetadas na íntegra ou parcialmente cortadas. Alguns deles desenvolveram mecanismos muito específicos visando sempre driblar a censura. O uso de figuras de linguagem, metáforas, invenção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros, dentre outros ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram utilizados por aqueles que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo de forma sutil. Para estes compositores e cantores, segundo Gilberto Vasconcellos,

⁵⁷ O funcionamento da censura musical será explicado mais detalhadamente no capítulo seguinte.

⁵⁸ FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 87.

o importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB. Contudo, não basta somente retina. Além de depositar certa confiança na argúcia do ouvido musical, a metáfora da fresta contém uma aporia: restam ainda os percalços objetivos da decodificação.⁵⁹

Na "linguagem da fresta", as letras das músicas faziam sentido não no dito, mas no interdito, nas entrelinhas. Houve um outro grupo de cantores e compositores que também esteve preocupado em burlar a censura, mas através de outra técnica que não a "linguagem da fresta: enveredaram pelos caminhos do chamado "desbunde", expressão utilizada para designar na MPB as canções cujas letras se fizeram a partir de uma utopia não localizada no tempo ou no espaço. Assim, tentaram fazer com que o público assimilasse sua proposta de novos valores para uma nova sociedade.⁶⁰ Os anos 1970 assistiram à proliferação de uma imensa diversidade de comportamentos, tendências culturais e estilos de vida. Muitas das novas manifestações nesse vasto campo dos comportamentos e padrões culturais expressaram não apenas aspectos do panorama brasileiro, mas refletiam, também, tendências presentes em grande parte do mundo ocidental.

A utilização de todos estes recursos estilísticos ilustra a riqueza da música brasileira nos anos 1970 e 1980. Entretanto essa riqueza cultural, não significou a ausência de problemas. Os compositores viram-se pressionados pelo aparelho repressivo do regime autoritário e a grande maioria, mais diretamente, pela censura. Esta passou a ser condição *sine qua non* para a realização de seus trabalhos. Em uma entrevista concedida por Chico Buarque de Hollanda em 1971, podemos perceber claramente como a censura pressionava

⁵⁹ VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 72.

⁶⁰ GARCIA, Eduardo Amorim. Canto curtido: a MPB nos anos 70. In *Revista do Brasil*. Vol.4. s/d. pp. 60-80.

seu trabalho:

É claro que cheguei à autocensura. Mas, dentro deste limite que já me coloquei, eu acho que ainda tenho campo para fazer este negócio. Este tipo de música que tenho feito, que para mim é uma coisa nova, é a razão de eu fazer um disco novo. Elas estão dentro de limites que, eu acho, **no espírito da censura, podem passar. Agora, se eles me fizerem recuar mais, eu paro.**⁶¹

Três anos após esta entrevista, Chico Buarque não havia parado de compor, entretanto a censura de suas músicas continuava pertinaz. Chico se viu obrigado a criar um *alter ego* musical, o compositor Julinho da Adelaide. Fazendo-se passar por outro ao enviar suas composições à censura, conseguiu que várias de suas músicas não fossem vetadas. A farsa durou até 1976 e, devido ao ardil de Chico, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) passou a exigir que as músicas submetidas à sua aprovação fossem acompanhadas do envio da identidade e do CPF do compositor.⁶² O caso de Chico Buarque é emblemático para ilustrar como a censura passou a fazer parte da rotina dos compositores, mas ele não foi o único a ter seu trabalho pressionado pela censura.⁶³

Por outro lado, a utilização de todas estas artimanhas para driblar a censura acabou por prejudicar a recepção das músicas, já que para a grande maioria do público as sutis metáforas criadas pelos compositores eram indecifráveis. Este

⁶¹ *Revista Veja*, 15 de set. de 1971, p. 3. Grifo meu.

⁶² WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Vol.1, pp. 137-148 .

⁶³ Somente no ano de 1979, Luís Melodia teve seus dois compactos de estréia integralmente vetados e Raul Seixas teve 18 composições vetadas pela censura, dentre muitos outros casos. Fundo "Divisão de Censura de Diversões Públicas", Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série "Censura Prévia", Subsérie "música", Parecer n. 109 de 16 de janeiro de 1979, parecer n.304 de 14 de março de 1979, caixa 113. Para a censura das músicas de Seixas: Fundo "Divisão de Censura de Diversões Públicas", Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série "Correspondência Oficial", Subsérie "Ofícios de solicitação", n. 48, caixa 1.

fato fez com que a MPB fosse inúmeras vezes acusada de elitista, uma arte apenas para os iniciados.⁶⁴ Muitos artistas, como Gonzaguinha, Chico Buarque e Paulinho da Viola, dentre outros, movidos por este tipo de crítica, e pela necessidade de furar o bloqueio da censura, viram no repertório de compositores de outras décadas uma opção bastante eficaz. Assim, ocorreu nas décadas de 1970 e 1980 um resgate de compositores, sobretudo dos anos 1920 e 1930, como Ismael Silva, Wilson Batista e Cartola, cujas músicas raramente eram censuradas.

Enveredando pelos caminhos da "linguagem da fresta", do "desbunde" ou do resgate do passado, o que ocorreu foi uma procura de vias alternativas que possibilitassem ao compositor exercer sua profissão, ou seja, compor, gravar e, principalmente, passar pelo crivo da censura, ao mesmo tempo em que procurava denunciá-la.

⁶⁴ MOBY, Alberto. *Op. cit.* p. 125.

CAPÍTULO II

O funcionamento da censura musical

Quando um muro separa, uma ponte une.
 Se a vingança encara, o remorso pune.
 Você vem me agarra, alguém vem e solta.
 Você vai na marra, ela um dia volta.
 E se a força é tua, ela um dia é nossa.
 Você corta um verso, eu escrevo outro.
 Você me prende vivo, e eu escapo morto.
 De repente...
 Olha eu de novo!
 Perturbando a paz, exigindo o troco.
 Olha o verso, olha o outro,
 Olha o velho, olha o moço chegando...
 Que medo você tem de nós!
 Olha aí...

Maurício Tapajós e Paulo Sérgio Pinheiro,
Pesadelo (1972).

A censura musical inserida no âmbito da moral e dos bons costumes não foi criada pelo regime militar, mas foi sendo adaptada paulatinamente às especificidades do período em questão. Devido à significativa importância da indústria fonográfica e à forte capacidade de influência da música nas grandes metrópoles brasileiras, o regime militar não pôde deixar de voltar as suas atenções para esse tipo de manifestação cultural.

A censura musical, e todas as outras que fizeram parte do conjunto conhecido como "diversões públicas", era feita previamente, o que conferiu ao processo censório uma grande capacidade de coerção.⁶⁵ A censura prévia era uma atividade legal do Estado desde a Constituição de 1934 - que introduziu no sistema jurídico a censura prévia aos espetáculos de

⁶⁵ A expressão "diversões públicas" compreendia música, teatro, televisão, cinema, programação radiofônica e atividades circenses.

diversões públicas. A Constituição de 1937 aumentou a área de atuação da censura, incluindo a radiodifusão. A Constituição de 1946 ratificou os ditames acerca da censura que já existiam na Constituição de 1937. A partir de 1965, uma nova legislação censória foi sendo construída pelo regime militar, aproveitando a legislação já existente e criando novos mecanismos que melhor atendessem às suas necessidades coercitivas. A ação censória, institucionalizada em códigos e leis, foi orientada no sentido de preservar a moral vigente e o poder constituído.

No período imediatamente anterior ao regime militar, a censura de diversões públicas foi marcada por uma atuação multifacetada, tendo o seu funcionamento apenas em nível regional.⁶⁶ Essa característica foi sendo alterada devido à construção de uma legislação que adaptou a censura às necessidades do novo regime, centralizando-a.

Em 1965, com a inauguração do novo prédio do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), no Distrito Federal, teve início o processo de centralização da atuação censória no Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Departamento Federal de Segurança Pública (posteriormente Departamento de Polícia Federal) em detrimento das censuras regionais. Com o Decreto n. 43, de 1966, que estabeleceu a exclusividade da União para a execução da censura, o processo de centralização foi intensificado.⁶⁷

A necessidade de uma atuação censória mais centralizada foi percebida pelos próprios órgãos censórios logo no início do regime. Em um ofício de 12 de maio de 1964, enviado pelo

⁶⁶ Em 1961, o então presidente Jânio Quadros, atendendo às reivindicações de setores conservadores, em especial entidades católicas, assinou o Decreto n. 50.518 que concedeu aos estados o direito de exercer censura.

⁶⁷ Decreto n. 43, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional de Cinema e torna de competência exclusiva da União a censura.

chefe do então Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), Edísio Gomes de Matos, ao chefe de polícia do DPSP, analisando a legislação censória desde 1939, o chefe da censura sugeriu diversas adaptações. Para ele, entretanto,

já não importa, hoje em dia, que essa repartição pertença ou não à polícia, o que efetivamente importava é estruturá-la em moldes compatíveis com os anseios de progresso e de desenvolvimento do país. Creio por isso, haver chegado o momento de dar solução adequada a um problema que, não sendo dos mais graves, mas de significativa importância para o país, eis que é definir o papel da censura. O primeiro passo deverá ser a centralização em uma única instância que será a única responsável pela feitura dos diversos tipos de censura de diversões públicas: do cinema ao teatro.⁶⁸

Antes das alterações requeridas poderem ser atendidas, ele sugeriu a manutenção da legislação em vigor, pois,

enquanto não for baixado o regulamento do Serviço Federal de Censura e o Código Brasileiro de Diversões Públicas, permanecerão em vigor os Decretos n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946 e 30.008, de 8 de março de 1955, naquilo que não colidirem com as presentes disposições.⁶⁹

Mesmo no momento inicial do regime, funcionários da censura já supunham a necessidade de urgentes adaptações, não apenas no que concernia à questão da centralização, mas também em relação à regulamentação de outros pontos, como, por exemplo, aqueles referentes à profissionalização e uniformização da censura.

⁶⁸ Fundo "Divisão de Censura de Diversões Públicas" Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série "Correspondência Oficial", Subsérie "Ofícios de comunicação", Ofício n. 391/64-SCDP, datado de 12 de maio de 1964. p. 4. Caixa 1. Doravante mencionaremos, apenas a série, o título do documento e a sua localização. Erros de pontuação, grafia e outros foram corrigidos quando da transcrição de documentos. Alguns truncamentos frasais foram mantidos porque expressam o padrão de escrita dos censores. Para não sobrecarregar o texto com ressalvas, serão mantidos e designados com a expressão "sic" apenas os equívocos que sejam significativos para o entendimento do assunto em análise.

⁶⁹ *Idem.* p. 3.

Com a centralização da censura em Brasília, no ano de 1966, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinada ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), passou a ser o órgão responsável pela censura de diversões no país. Esse processo de centralização foi fundamental para a censura, na medida em que ela visava uma atuação mais coerente e uniforme. De algum modo, também simplificou a vida dos artistas, produtores e distribuidores que agora requeriam uma única liberação, válida para todo o país. Entretanto, a oficialização da centralização da censura ocorreu apenas em 1967, com a outorga da Constituição daquele ano.⁷⁰

Embora sendo a centralização uma demanda dos próprios órgãos censórios e regulamentada por lei federal, o processo certamente não foi tranqüilo. Muitos chefes de censuras regionais alegaram que a centralização traria problemas. O coronel Waldemar Bianco, chefe da censura no Paraná, em 1968, não aceitava o fato de ser obrigado a "acatar decisões do planalto central", pois "há coisas que servem para a Guanabara e São Paulo, mas não servem para o Paraná". O coronel e 15 censores foram a Brasília para obter o direito de julgar o teatro "sob um ponto de vista paranaense".⁷¹

Em 1972, seis anos após a centralização, ainda havia problemas entre as censuras regionais e a central. O então diretor da DCDP, Rogério Nunes encaminhou um ofício extraordinário ao juiz federal da Segunda Vara do Estado de São Paulo explicando a urgência da censura a um compacto que possuía apenas uma música, de autoria de Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle, intitulada *Hermoza*. A urgência decorreu da

⁷⁰ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 270.

⁷¹ *Veja*, n. 6, 16 out. 1968. p. 22.

liberação da mesma composição pelo SCDP/Guanabara sem a devida análise da Censura Federal:

Em atenção ao ofício expedido por este respeitável juízo sob o número 276/72, são requisitadas informações para a instrução do mandato de segurança impetrado por Paulo Sérgio Valle, que aponta como ilegal a decisão da Divisão de Censura de Diversões Públicas, que resultou na apreensão de seu compacto intitulado *Hermoza*.⁷²

Em resposta à solicitação do diretor da DCDP, alegou o juiz federal da Segunda Vara

ser o mandato legal, na medida em que Paulo Sérgio Valle impetrou o mandato de segurança devido à principal razão da música *Hermoza*, que compõe o compacto de mesmo nome, já ter recebido certificado de liberação no SCDP do Estado da Guanabara e, sendo esta a única música do compacto, não haveria razão para uma censura daquilo que já havia sido liberado, palavras do advogado do compositor.⁷³

Razões ideológicas à parte, o que determinou esse tipo de situação foi o fato de as censuras regionais não quererem perder seu poder de censurar independentemente da opinião da DCDP. Como a DCDP ficava muito isolada em Brasília, não foi possível desativar completamente as censuras regionais porque elas eram responsáveis diretas pela fiscalização da programação musical de bares, concertos, festivais e *shows* nos seus estados.

Esse tipo de disputa permaneceu até o fim da censura de diversões públicas. Em 1980, ocorreu um caso muito ilustrativo da tensão permanente entre as censuras. A liberação da peça teatral de Chico Buarque intitulada *A ópera do malandro*, com impropriedade de 18 anos, acabou por criar uma situação embaraçosa entre os SCDPs do Rio de Janeiro e de São Paulo e a DCDP. A peça teatral foi liberada no Rio de

⁷² Série "Correspondência Oficial", Subsérie "Ofícios de comunicação", ofício n. 276/72, datado de 24 de julho de 1972. p. 2. Caixa 1.

⁷³ *Idem* p. 6.

Janeiro e, valendo-se desta liberação, a gravadora *Polygram Discos* deu entrada no requerimento para a liberação das letras musicais na censura paulista. A empresa, intencionalmente, solicitou a liberação da trilha musical de todo o espetáculo e obteve o certificado de liberação para a gravação de um LP com as músicas da referida peça. Entretanto, a DCDP solicitou uma análise de cada música separadamente e acabou por vetar a composição *Geny e o zepelin*, determinando sua supressão do LP. Essa ordem gerou polêmica no SCDP de São Paulo, já que contrariava uma decisão tomada anteriormente pelo órgão. Nas palavras do diretor da DCDP na época, José Vieira Madeira,

deveria o técnico da censura, encarregado do exame, em São Paulo, ter tido o cuidado de solicitar mais documentos. Entretanto, o sistema de aprovação de letras musicais vinha demonstrando falhas face a sua descentralização, fato esse que será agora corrigido com a centralização completa na sede da DCDP, evitando-se burlas como essa, aonde não se pode responsabilizar somente o técnico de censura, mas toda a estrutura em utilização.⁷⁴

A resposta vinda de São Paulo foi enérgica:

Em instruções dadas pelo Exmo. Ministro da Justiça já foram estabelecidos os critérios para a liberação de letras musicais, que são claros em afirmar que os respectivos requerentes do certificado de liberação podem dar entrada através dos órgãos censórios das delegacias e subdelegacias regionais, representantes da Polícia Federal nos estados.⁷⁵

Para a surpresa das censuras regionais e, principalmente, para o deleite do público consumidor de LPs, a DCDP acabou por liberar todo o disco *A ópera do malandro*,

⁷⁴ Série "censura prévia", Subsérie "música", processo n. 03/80-SO/DCDP, datado de 08 de janeiro de 1980. p. 1. Caixa 718.

⁷⁵ *Idem* p.42 da pasta em anexo. Caixa 718.

dois meses após o início do processo na sua sede.⁷⁶

Esse tipo de situação conflituosa foi bastante usual por mais que se expedissem leis asseguradoras de uma unidade para a censura.⁷⁷ Um exemplo é o Decreto n. 56.510, de junho de 1965, que em seu artigo 176 versou sobre a unificação dos critérios para a liberação das letras musicais. Ficou decretado que as letras de músicas seriam censuradas exclusivamente em Brasília, o requerente de censura seria o autor ou seu outorgante, devendo anexar original e "duas cópias carbônicas sem borrão ou rasura". O prazo para o exame da letra era de 30 dias.⁷⁸ A lei era clara, entretanto, como podemos ver no processo referente ao LP *A ópera do malandro*, nem sempre a interpretação foi tão simples assim: uma ordem de serviço expedida pelo Ministério da Justiça no ano de 1968 e direcionada ao Serviço de Censura de Diversões Públicas da Guanabara, buscou exclusivamente explicar ponto a ponto o Decreto n. 56.510.⁷⁹ Dois anos depois, uma outra, partindo também do Ministério da Justiça e no mesmo tom, era expedida. Isso nos mostra que a aceitação desse decreto, principalmente do artigo que versava sobre o fato de as letras musicais serem censuradas exclusivamente em Brasília, fora comprometida.⁸⁰ Os próprios relatórios anuais de atividades feitos pela DCDP listavam as letras de músicas censuradas

⁷⁶ *Idem.* Telex n.451/80/DCDP, anexado ao processo n. 03/80-SO/DCDP. Caixa 718.

⁷⁷ Só no ano de 1979 pudemos ver sete processos com resultados conflitantes entre a DCDP e as SCDP regionais. Série "censura prévia", Subsérie "música", processos n. 154/37/79, n. 1278-45/79, n. 03/80/79, n. 4589/79, n. 116101/79, n. 083445/DCDP e n. 1307/79 nas Caixas 718, 725 e 644, respectivamente.

⁷⁸ *Censura Federal* (conjunto de leis). Brasília: Editor Carlos Rodrigues, 1971. p. 159.

⁷⁹ Série "correspondência oficial", Subsérie "ofícios de comunicação", ordem de serviço n. 22/68-SCDP. Caixa 2. O Decreto n. 56.510, de junho de 1965, estabeleceu os critérios gerais para a censura de diversões públicas no país.

⁸⁰ *Idem.* Ordem de serviço n. 456/70-DCDP. Caixa 4.

separadamente, ou seja, as músicas censuradas em Brasília e nas SCDPs regionais, o que demonstra que a censura não era realizada exclusivamente na DCDP.⁸¹

A partir do ano de 1972, a gravadora, ou o compositor, que pretendia protocolar determinada composição junto à DCDP era obrigada a preencher um formulário no qual deveria afirmar se a composição dava entrada pela primeira vez na censura, sem processo nesta e em nenhuma outra SCDP regional ou se já havia sido objeto de análise da censura. Esse tipo de exigência ocorreu devido à existência de diversos casos de discordância entre as SCDPs regionais e a DCDP.⁸²

A censura de diversões públicas foi um dos componentes do aparelho repressivo utilizado pela ditadura militar com o intuito de garantir a sua legitimação no interior da própria corporação militar e perante o restante da sociedade civil. Através da circulação de um discurso ético-moral que permeou todo esse aparelho repressivo, visou garantir a aceitação dos atos praticados pelo regime. Esse aparelho repressivo, além da censura de diversões públicas, abrangeu também a propaganda política, a censura à imprensa escrita, a espionagem e a polícia política.⁸³

Sendo a censura de diversões públicas uma parte do aparelho repressivo montado pelo regime militar, nada mais natural que houvesse uma comunicação entre as diferentes instâncias que formavam o todo. As turmas de censores

⁸¹ Série "correspondência oficial", Subsérie "ofícios de comunicação", "Relação das letras musicais proibidas pelos órgãos da Censura Federal no período de 1 de setembro a 31 de dezembro de 1972", sem numeração. Caixa 1.

⁸² Série "correspondência oficial", Subsérie "ofícios de comunicação", ordem de serviço n. 24/72-DCDP. Caixa 8.

⁸³ FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília Almeida Neves (orgs). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

responsáveis pela análise das letras musicais não hesitavam em solicitar dossiês de artistas aos Departamentos de Ordem Política e Social (DOPS) e, por outro lado, os DOPS mantinham-se usualmente em contato com a DCDP e as SCDPs regionais para a troca de toda sorte de informações.⁸⁴

Determinados artistas, especialmente aqueles que tiveram as suas letras muito visadas pela censura, eram monitorados pelos DOPS que enviavam relatórios bimestrais à DCDP.⁸⁵

O cantor e compositor Sérgio Ricardo, por exemplo, teve inúmeras músicas proibidas ou mutiladas pela censura. Suas composições tinham um viés eminentemente político. A preocupação da censura com o compositor era tanta que, no ano de 1968, sua ficha foi solicitada ao DOPS. Como o cantor não era fichado, foi feita a seguinte sugestão:

Comunico a Vossa Excelência que nesta data estou encaminhando ofício ao senhor Delegado Regional de São Paulo, solicitando providências no sentido de que o compositor Sérgio Ricardo seja fichado no D.O.P.S face as suas atividades subversivas, ao compor músicas com mensagem contrária aos interesses nacionais. Junto ao presente encaminhamento, as letras musicais deste compositor vetadas pela censura.⁸⁶

Sérgio Ricardo foi chamado pelo DOPS para dar explicações sobre suas músicas.⁸⁷ Ele não foi o único: Chico Buarque de Hollanda recebeu diversas intimações para prestar esclarecimentos no DOPS da Rua da Relação no Rio de Janeiro. Segundo suas palavras: "Eu conhecia todos lá na Relação. No começo ficava tenso, depois acostumei, reservava sempre algum

⁸⁴ Os DOPS (Delegacias de Ordem Política e Social) eram formadores da polícia política, juntamente com o sistema CODI-DOI (Centro de Operações de Defesa Interna - Destacamento de Operações de informações), integrando um sistema de segurança maior: o SISSEGIN (Sistema de Segurança Interna).

⁸⁵ Série "correspondência oficial", Subsérie "ofícios de comunicação", "Relação de correspondência da Censura Federal no período de 1 de janeiro a 31 de dezembro de 1972", sem numeração. Caixa 1.

⁸⁶ Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigilosas", ofício n. 393/68, de 16 de outubro de 1968. Caixa 4.

⁸⁷ *Idem*.

tempo, caso viesse a ser chamado".⁸⁸

Os motivos para a solicitação de dossiês ou fichas sobre artistas nem sempre eram de natureza política. A cantora Ângela Rô Rô foi obrigada a prestar esclarecimentos sobre um de seus *shows*, que foi considerado pela DCDP como "nocivo à moral e aos bons costumes tão peculiares ao povo brasileiro".⁸⁹

Outro assunto sempre em pauta nos papéis trocados entre a DCDP e as Delegacias de Ordem Política e Social, sobretudo as localizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, foram as operações de apreensão de discos. No ano de 1968, foi realizada uma grande operação desse tipo que abrangeu todo o território nacional. O disco intitulado *Che*, gravação de Carlos Sibila, realizado na França e importado para o Brasil, começou a ser vendido. Entretanto, a DCDP pediu com urgência a apreensão do disco e se responsabilizou por "todas as conseqüências jurídicas que esta medida pudesse acarretar". Aloysio de Souza alertou o DOPS que a DCDP estava,

apurando, junto à assessoria jurídica do DPF, a melhor maneira de justificarmos esta apreensão, que torno a salientar, deve ser feita em todo território nacional e de maneira coordenada pelas polícias de cada estado. A gravação faz parte de um plano escuso de infiltração do movimento comunista internacional no Brasil.⁹⁰

As solicitações também eram feitas pelo DOPS, que demandava uma gama bem variada de informações que iam desde informações pessoais dos compositores até o pedido de envio

⁸⁸ BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: a MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 33. Entrevista realizada no ano de 1974.

⁸⁹ Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigilosas", ofício n. 3974/79, de 14 de outubro de 1979. Caixa 4.

⁹⁰ Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigilosas", ofício n. 310/68, de 4 de setembro de 1968. Caixa 4.

das últimas gravações realizadas por eles.⁹¹

Nos anos 1970, a DCDP era bastante conhecida do público em virtude da obrigatoriedade de exibição, nos cinemas, nas TVs e nos teatros, do certificado de censura.⁹² Além disso, a ação da Divisão foi amplamente noticiada pela grande imprensa.⁹³ Essa notoriedade, aliada ao fato de que a censura de diversões públicas era considerada "normal" por grande parte da população, levou um número considerável de pessoas a escrever cartas endereçadas a Divisão. Mesmo que haja cartas escritas individualmente ou por pequenos grupos, o conjunto da correspondência apresenta uma certa homogeneidade nos enunciados, sugerindo a presença de um mesmo padrão cultural. Além disso, a leitura dessa correspondência nos revela uma mesma temática já que o tom das cartas, salvo algumas poucas exceções, era sempre o mesmo: uma pessoa que solicitava providências acerca de um material que a ofendeu.

Terezinha Rodrigues, dona de casa, escreveu à Divisão no ano de 1983 para solicitar a "urgente proibição da devassa música *Rock da cachorra*".⁹⁴ A composição de Léo Jaime, cantada por Eduardo Duseck, sofreu repúdio de mais outras duas pessoas, que também escreveram solicitando a proibição. Em uma delas, escrita pela Sociedade Paranaense de Proteção dos Animais, havia cerca de 60 assinaturas:

⁹¹ Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigilosas", ofícios n. 310/78, n. 785/80 e n. 456/81. Caixa 2 e 4.

⁹² FICO, Carlos. "*Prezada Censura*": cartas ao regime militar In *Topoi. Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em história Social da UFRJ, n. 5. pp. 251-286.

⁹³ A *Veja* foi à revista semanal de maior circulação no período 1968-1985. Durante esses anos, 12 capas de *Veja* foram destinadas exclusivamente a reportagens sobre a censura de diversões públicas. Sendo estas, as edições de 08/10/1969, 07/10/1970, 21/03/1973, 02/05/1973, 15/08/1973, 09/01/1974, 06/10/1976, 01/12/1976, 16/02/1977, 13/12/1978, 05/01/1983 e 25/04/1984. Dentre estas edições, duas trataram especificamente da censura musical (edições de 02/05/1973 e 01/12/1976).

⁹⁴ Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 234, Belo Horizonte, 07 de agosto de 1983. Caixa 4.

Vimos por meio desta solicitar a proibição da reprodução em público da música *Rock da cachorra*. A música deste cantor vai contra os princípios cristãos de defesa dos animais, que também sofrem e possuem sentimentos. Além do mais, a música deve ser entendida como uma grande metáfora. Cachorra pode representar a mulher em alguns momentos (...) A música é um panfleto à violência doméstica.⁹⁵

Esse tipo de atitude espontânea provinda de setores da população serviu bem aos propósitos da Divisão, que mencionava as cartas quando precisava argumentar em favor de sua legitimidade.

Embora com o apoio de uma parcela da sociedade civil, os censores de diversões públicas não se sentiam à vontade para afirmar que realizavam uma censura política. A censura política "era tratada de maneira sigilosa e causava desconforto aos censores da DCDP, diferentemente da censura moral, assumida orgulhosamente pela Divisão".⁹⁶

Mas a atenção para temas políticos sempre esteve presente na cabeça dos censores e suas ligações com órgãos de natureza eminentemente política, como as Delegacias de Ordem Político e Social, foram usuais.

É preciso que atentemos para o fato de que a censura praticada pelo regime militar não foi homogênea. É possível distinguir uma série de diferenças entre a censura de diversões públicas e a censura feita à imprensa. Enquanto a primeira foi legal e conhecida do público, a última foi negada pelo regime e imposta através de um ato "revolucionário", o AI-5.

Como já vimos, os censores de diversões públicas não se sentiam à vontade para realizar censura de temas políticos (embora o fizessem). Podemos perceber aí a dimensão moral de

⁹⁵ Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 235, Belém, 07 de agosto de 1983. Caixa 4.

⁹⁶ FICO, Carlos. Prezada censura. *Op. cit.* P. 259.

seu trabalho, ao contrário da censura imposta à imprensa, na qual o que prevaleceu foi a dimensão estritamente política.⁹⁷

A melhor maneira de entendermos a presença dessas duas dimensões é analisarmos o processo de censura realizada pela DCDP através dos pareceres de seus censores. O processo de análise de uma composição era bastante burocratizado. O compositor (ou sua gravadora) enviava o trabalho, que seria estudado pelos censores da turma de música da Divisão. O número de censores por composição analisada variava entre um e quatro, até 21 de novembro de 1968, quando foi estabelecido o número de três censores por obra a ser analisada, tendo em vista uma atuação mais uniforme.⁹⁸

O assunto principal da lei n. 5.537 não era a censura de músicas nem algo relacionado diretamente a censura de diversões públicas, na verdade, centralmente, a referida lei tratava da homologação do estatuto do magistério superior e dentre uma ou outra providência, regulamentava o número de censores por obra a ser analisada na DCDP. Pode parecer equivocado, mas o regime militar já havia se valido dessa estratégia ao criar a sua assessoria de imprensa (AERP) em meio a outros tópicos, como se houvesse uma vontade de “disfarçar” a menção a esses assuntos.⁹⁹

A grande maioria dos vetos às letras musicais foi justificado em nome da preservação dos valores tradicionais da família brasileira. Sob essa tópica circularam os mais variados temas, desde a defesa da religião católica até a proibição de assuntos em pauta na época, que foram

⁹⁷ ABREU, Alzira Alves de. *Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 67.

⁹⁸ Artigo 13 da Lei 5537, de 20 de novembro de 1968. Modifica dispositivos da Lei 4881-A, de 6 de dezembro de 1965, que dispõe sobre o estatuto do magistério superior e dá outras providências.

⁹⁹ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997. p. 70.

considerados pela censura como atentatórios à tradição da família brasileira, como, por exemplo, referências ao uso de entorpecentes, ao homossexualismo e à questão do divórcio, muito discutida durante a década de 1970.

A música *Em qualquer lugar*, de Fernando Adour e Odair José, foi vetada integralmente no ano de 1973 devido ao fato de supostamente ser

possuidora de uma mensagem negativa e de uma linguagem licenciosa. Manifestando prática sexual desviante ao dirigir-se à pessoa amada, o personagem dispõe-se à prática sexual, em quaisquer condições, a fim de agradar ao outro.¹⁰⁰

A gravadora de Odair José, a *Phonogram*, sugeriu ao compositor alterações na letra da música a fim de garantir a sua aprovação. Entretanto, a medida não surtiu o efeito esperado. No segundo parecer o veto foi mantido:

A letra musical "Em qualquer lugar", da autoria de Odair José, examinada em grau de recurso, dada a sua proibição anterior, volta a esta Divisão, com algumas modificações. A alteração foi considerada por nós irrelevante, em face da permanência do atentado ao pudor e exaltação ao amor livre.¹⁰¹

Na época em que ocorria uma "revolução de costumes" em todo o mundo, as músicas no Brasil eram vetadas por fazerem alusões ao movimento *hippie* ou ao homossexualismo. O compositor Antonio Carlos Vieira Cariello teve sua música intitulada *Anjo* vetada porque o censor

[verificou] na letra musical em exame que a mesma continha matéria ofensiva à ordem pública, alusão ao movimento *hippie* e também ao amor proibido entre pessoas do mesmo sexo, pelo que opinou pela sua não liberação.¹⁰²

¹⁰⁰ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 2931/73, 10 de maio de 1973. Caixa 217.

¹⁰¹ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 3688/73, 6 de junho de 1973. Caixa 217.

¹⁰² Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n.457/73, 10 de dezembro de 1973. Caixa 645.

Alguns compositores tiveram suas músicas vetadas integralmente devido ao fato de que os títulos das composições não foram considerados adequados pela Censura Federal. A grande maioria dos vetos desse tipo se deu por razões morais. As composições *Dois homens na cama* (1971), *Lua de mel sem casamento* (1973), *Tô puto da vida* (1974), *Canabis ativa a mente* (1976), *Casamento a três* (1979), *Pirei no carnaval* (1979), *Transe total* (1984), *Bate que eu gamo* (1984) e *Mulher vadia* (1984) tiveram seus títulos interditados.¹⁰³ Em todos esses casos, alterações nos títulos possibilitaram a liberação das músicas em uma segunda análise pela censura.

A composição de Raul Seixas intitulada *Rock das aranhas* foi totalmente vetada pela DCDP em janeiro de 1980. Como justificativa para o veto, um dos três censores que analisou a composição utilizou a argumentação de que,

sendo a música deste compositor, não poderia haver motivo mais legítimo para a sua total interdição. Além do mais, a letra explora a malícia através do apelo à pornografia e à chulice. Suas atitudes, mostradas sem pudor pela televisão, deveriam ser objeto de processo policial. Sou pelo veto total.¹⁰⁴

O censor deixou clara a sua opinião sobre o compositor: apenas o fato de a música ser de autoria de Raul Seixas já constituía justificativa suficiente para o veto. O processo foi encaminhado ao Conselho Superior de Censura (CSC), em maio de 1980, resultando na liberação da composição, que teve, contudo, restrita a sua veiculação aberta, ou seja,

¹⁰³ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n.2346/71, n. 560/73, n.8906/74, n.8045/76, n.0066/79, n.457/79, n.887/84, n.9710/84 e n.156/84. Caixas, 18, 13, 187, 27, 187, 25, 13, 26 e 187, respectivamente.

¹⁰⁴ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n.450/80, 10 de janeiro de 1980. Caixa 13.

através de emissoras de rádio e televisão.¹⁰⁵ "Por determinação do CSC, a música *Rock das aranhas* teve proibida sua execução em emissoras de rádio e TV": era este o aviso que chamava a atenção na contracapa do LP de Raul Seixas que se intitulava *Abre-te Sésamo*.

É interessante notarmos que o censor, para além de analisar a letra da música, teceu comentários nada elogiosos sobre as atitudes de Raul Seixas na televisão, o que nos mostra que a preocupação dos censores não se restringia às letras das canções, mas considerava toda a mensagem que os compositores pretendiam passar com suas músicas e através de seus gestos e atitudes. Com a massificação da televisão nos anos 1970, uma grande parte da população passou a ter acesso aos *shows* e programas de auditórios nos quais as principais atrações eram os cantores e suas performances. Esse fato não passou despercebido para a Divisão de Censura que, muitas vezes, censurou determinados compositores considerando uma possível apresentação de suas músicas em programas televisivos.¹⁰⁶

Em outro processo, ainda referente a uma composição de Raul Seixas, *Óculos escuros*, resultado de uma parceria de Seixas com o compositor Cláudio Roberto, o censor Geraldo Antonio de Castro apresentou como única razão para seu veto o fato de a composição ser "fruto de uma parceria de Raul Seixas". A composição só não foi vetada porque os outros dois censores que a analisaram opinaram pela liberação.¹⁰⁷

Raul Seixas foi vítima constante da censura. No ano de

¹⁰⁵ ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus Editora, 2002. p. 155.

¹⁰⁶ Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigilosas", ofícios n. 3350/78, n. 7850/80 e n. 4567/81. Caixa 2 e 4. Estes ofícios manifestam a preocupação da censura com as apresentações dos cantores, Rita Lee, Caetano Veloso, Gonzaguinha, Ney Matogrosso e Gilberto Gil.

¹⁰⁷ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n.457/81, 10 de dezembro de 1981. Caixa 645.

1983, a gravadora de Seixas enviou à DCDP 12 músicas de autoria do compositor para a gravação de um novo LP. Deste grupo apenas 3 músicas foram liberadas sem cortes. Até a composição *Sociedade alternativa*, que já havia sido liberada pela Divisão no ano de 1974, foi vetada parcialmente recebendo uma série de substituições de palavras.¹⁰⁸ As sugestões dos censores não eram algo novo na vida dos cantores, dos compositores e das gravadoras. Seixas, porém, enviou uma carta indignada à Divisão:

Não fui a passeatas contra o regime, não seqüestrei ninguém, nem música de protesto eu fiz. Porque não posso usar a palavra **povo** na minha música, vou substituir por **ovo**. Ovo pode? (...) De todas as artes vigentes no Brasil, por que somente a música foi eleita como maldita? Medo de um eventual processo subliminar? Quem ouve discos ouve por que quer, ao contrário da TV. Em 1983, com promessas de abertura, eu pergunto em nome da música: essa censura não vai acabar?¹⁰⁹

A preocupação da censura com a imagem dos cantores e compositores foi significativa. Podemos ver esse tipo de preocupação em um processo do ano de 1977, pelo qual a cantora e compositora Rita Lee teve seu LP intitulado *Fruto proibido* recolhido de todas as lojas de discos localizadas em território nacional. O motivo principal da censura não foram as letras musicais, mas sim a capa do LP que, segundo os censores, "reproduzia claramente uma atmosfera lúbrica de cabaré francês".¹¹⁰ A foto da capa mostrava a cantora trajando uma camisola de seda que possuía uma fenda lateral na perna esquerda, pela qual se podia vislumbrar levemente a coxa desnuda da cantora. A gravadora de Lee ainda tentou argumentar, já que as composições deste LP haviam sido

¹⁰⁸ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n.037/80, 15 de janeiro de 1980. Caixa 645

¹⁰⁹ *Idem*. Telex (sem numeração) anexado ao processo.

¹¹⁰ Série "Correspondência Oficial", Subsérie "Ofícios de solicitação", n. 70 de 6 de junho de 1976, caixa 1.

liberadas em 1973, mas não houve alternativa e o disco foi recolhido e sua capa modificada posteriormente.¹¹¹ A DCDP só conseguiu recolher o LP seis meses após a sua proibição quando muitas pessoas já o haviam comprado: o excesso de burocratização, comum no serviço público federal brasileiro, também afetava o órgão censório.

No ano seguinte, Rita Lee enfrentou mais um problema com a censura, dessa vez englobando, além da censura musical, a censura televisiva.¹¹² Um trecho de apenas trinta segundos da música *Mania de você*, composta em parceria com Roberto de Carvalho, foi o fundo musical do filme televisivo feito sob encomenda para a campanha que lançou a coleção primavera-verão da marca de roupas *Ellus*. Ao final do filmete, Rita cantava: "Tire a roupa para quem você gosta".¹¹³ A campanha despertou o interesse de diversas pessoas que se manifestaram contra e enviaram cartas a Divisão pedindo que o comercial fosse tirado do ar.¹¹⁴ Depois de quinze dias em exibição, a propaganda foi proibida.¹¹⁵

Rita Lee foi uma compositora bastante visada pela censura. Ela chegou a ter problemas com a polícia do regime, chegando a ser presa por razões muito parecidas com aquelas pelas quais as suas músicas foram censuradas. Lee ficou presa por 21 dias no ano de 1976, depois que a polícia invadiu sua casa e fez uma apreensão de maconha, situação que

¹¹¹ Série "Correspondência Oficial", Subsérie "Ofícios de solicitação", folhas sem numeração e sem data anexadas ao ofício n. 70 de 6 de junho de 1976, caixa 1.

¹¹² A preocupação da censura com a figura da compositora Rita Lee foi analisada mais pormenorizadamente em CAROCHA, Maika Lois. *Seu medo é o meu sucesso: Raul Seixas, Rita Lee e a censura musical durante a ditadura militar brasileira*. Monografia de Bacharelado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) no ano de 2005.

¹¹³ Revista *Isto é*, n. 154, 5 dez. 1978. pp. 42-44.

¹¹⁴ Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 147, n. 148 e n. 157, dezembro de 1978. Caixa 4.

¹¹⁵ *Jornal do Brasil*, 20 dez. 1978. Caderno B, p. 4.

posteriormente se agravou devido ao fato de a cantora ter se recusado a negar em público que era usuária da substância, exigência da polícia. O caso ganhou ainda mais repercussão porque Rita Lee estava grávida do seu primeiro filho. Sobre este acontecimento a cantora compôs a música *X 21*, contando a história de cada uma das detentas com as quais dividiu aquela cela, mas a composição nunca pôde ser gravada, pois ficou retida na DCDP.¹¹⁶ Essa prisão colocou ainda mais as letras da compositora no foco da censura e serviu como justificativa para o veto de duas composições, resultantes de parcerias de Rita Lee: *Lady Babel* (1976) e *Eu e o meu gato* (1978).¹¹⁷

A censura musical era responsável pela análise apenas das letras das músicas, não considerando a melodia ou parte rítmica das composições. Além disso, eram analisadas somente letras de músicas em português.¹¹⁸ Essa determinação gerou muita polêmica no meio musical brasileiro e uma ampla discussão na imprensa, principalmente em 1972,¹¹⁹ devido ao processo de censura do LP denominado *Disco super erótico*. Esse LP era composto de vinte e três composições, sendo quatro cantadas em língua francesa; dez, em língua inglesa; uma, em italiano e as restantes em português. Seus produtores protocolaram junto à DCDP, em agosto de 1972, todas as composições, mas, apenas as composições em português seriam passíveis de análise censória.¹²⁰ Cerca de um mês após o início do processo na Divisão de Censura saiu o resultado e o

¹¹⁶ *Veja*, 12 dez. 1977 n. 588, pp 54-62.

¹¹⁷ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 0374/76, 15 de janeiro de 1976 e parecer n. 2307/78. Caixa 217.

¹¹⁸ Decreto n. 56.510 de 15 de junho de 1965. O artigo 176 versava sobre a unificação dos critérios para a liberação de letras musicais em todo o território nacional.

¹¹⁹ A proibição da música *Je t' aime moi non plus* de Serge Gainsbourough cantada pela atriz francesa Jane Birkin foi matéria de quatro revistas semanais, dentre estas foi reportagem de capa da *Revista Veja* da segunda semana do mês de setembro de 1972.

¹²⁰ Decreto n. 56.510 de 15 de junho de 1965.

LP foi integralmente vetado, tendo todas as suas composições consideradas "extremamente nocivas à moral e aos costumes da sociedade cristã brasileira".¹²¹

Os produtores do LP *Disco super erótico* entraram com uma ação no Ministério Público Federal declarando a decisão da DCDP inválida porque contrariava uma determinação expressa claramente em uma lei federal, já que quinze composições em língua estrangeira haviam sido vetadas. As composições em língua francesa, *Notre theme d' amour*, *Je t' adore*, *Le petit* e *Je t' aime moi non plus* foram censuradas em virtude de serem as

composições absurdas e extremamente despudoradas, sem noção de moral alguma são cantadas em francês que, como é do conhecimento de todos, trata-se da língua própria aos atos despudorados e obscenos.¹²²

Os censores utilizaram como uma das justificativas para os vetos o fato de as letras das músicas estarem em francês, "a língua própria aos atos despudorados e obscenos". O processo foi enviado em novembro de 1972 ao gabinete do ministro da Justiça que considerou a decisão da DCDP válida, sem maiores delongas.¹²³ A Divisão de Censura de Diversões Públicas, como tivemos a oportunidade de observar no início desse capítulo, esteve ligada diretamente ao Departamento de Polícia Federal, conseqüentemente ligada também ao Ministério da Justiça e em inúmeras ocasiões podemos perceber o recurso da Divisão ao Ministério da Justiça, que quase sempre no caso

¹²¹ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n.33805/72, 23 de agosto de 1972. Caixa 645.

¹²² Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n.33805/72, 23 de agosto de 1972. Telex do Gabinete do Ministro da Justiça com data de 29 de novembro de 1972. p. 35. Caixa 645,

¹²³ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n.33805/72, 23 de agosto de 1972. Telex do Gabinete do Ministro da Justiça com data de 29 de novembro de 1972, anexado ao processo. Caixa 645.

da censura das letras musicais opinava em favor da DCDP.¹²⁴

O veto nas letras musicais também era apresentado como instrumento para aprimorar o gosto, elevar o nível cultural e o padrão moral do povo brasileiro. Composições eram vetadas por serem inadequadas, ofensivas e até mesmo por conterem erros gramaticais e serem consideradas de péssima qualidade musical. O caso da censura a composição *Jongo do ilê* serve para ilustrar bem esse tipo de veto. O compositor Nego do Ilê teve a sua música vetada na íntegra devido ao fato da composição "estar repleta de grosseiro erros gramaticais".¹²⁵ O censor sugeriu que o músico "buscasse rapidamente um bom curso de português".¹²⁶

Os compositores Antonio Leão Júnior, Paulo Menegazzo e Hielo Bonfim tiveram três de suas cinco músicas enviadas à censura vetadas porque "as mesmas apresentam conotações relativas a tóxicos, desrespeito ao Hino Nacional e palavras de baixo calão com possível deturpação de significados".¹²⁷

Antonio Lauro, repentista cearense, enviou duas letras de sua autoria para a DCDP porque, segundo ele, "queria cantá-las na Feira de Santana". Mas os censores foram unânimes em declarar suas músicas "de péssima qualidade musical e repletas de erros gramaticais crassos e por isso opinamos pela sua não liberação".¹²⁸ Em casos como esse, os

¹²⁴ A estreita relação da DCDP com o Ministério da Justiça pode ser vista mais detalhadamente, principalmente no que concerne a censura de livros no trabalho de STHEPANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da Censura Federal Brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da PUC/RGS em 2004.

¹²⁵ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 247/79, 06 de abril de 1979. Caixa 219

¹²⁶ *Idem.* p. 4.

¹²⁷ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 232/79, 27 de abril de 1979. Caixa 219.

¹²⁸ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 265/80, 24 de agosto de 1980. Caixa 219.

censores acabaram atuando como críticos musicais.

Além de tentarem aprimorar o gosto da população brasileira, por vezes os censores pareciam tripudiar de suas vítimas, como foi o caso do processo de censura da composição *Bolo baiano*, em 1973, a censora Maria Luiza Barroso Cavalcanti, considerando a letra que mencionava uma receita de bolo, afirmou que

do ponto de vista culinário e levando-se em consideração os hábitos de nossa população, sabemos que um bolo de milho logo após assado não pode ser dividido. Sugiro também o acréscimo de 3 ovos e não de apenas 1 ovo, como afirma o compositor na letra da música. Sou por isso a favor do veto porque essa suposta divisão do bolo de milho tem motivos escusos que estão subliminarmente expostos na letra dessa música.¹²⁹

Esta argumentação da censora obteve a concordância dos outros dois censores e a música em questão sofreu vetos parciais. Na verdade, tratava-se de uma menção à frase do ministro Delfim Netto, segundo a qual seria preciso esperar o bolo (da economia) crescer antes de reparti-lo, ou seja, colocar em prática uma divisão de renda mais justa.¹³⁰ O compositor, para ter a música liberada, foi obrigado a suprimir a estrofe da canção que se referia à partilha do bolo de milho, obtendo com isso a posterior liberação de sua composição.¹³¹

A composição *Banana com ovos*, que deu entrada na DCDP em 1974, sofreu veto integral. Nas justificativas, os censores, entre menções ao fato de que "a banana pode representar algo que não apenas uma fruta" alegaram simplesmente que "não é de

¹²⁹ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 10540/73, 19 de novembro de 1973. Caixa 646.

¹³⁰ Para a frase do Ministro Delfim Netto ver: COUTO, Ronaldo Costa. *Memória viva do regime militar*: Brasil (1964-1985). Rio de Janeiro, Record, 1999. p. 145.

¹³¹ *Idem.* p. 7.

costume na culinária nacional se ingerir banana com ovos".¹³² Como se vê, todo tipo de argumento era utilizado pela censura.

Embora na censura musical a dimensão moral estivesse muito mais presente, as questões políticas também foram apresentadas como motivo para vetos. Na censura musical ocorreu uma mescla de preocupações morais já antigas na tradição do pensamento brasileiro com aspectos concernentes especificamente ao regime militar como, por exemplo, o comunismo, a luta armada, a defesa da segurança nacional, dentre outros.

Nomes como os de Geraldo Vandré e Chico Buarque tornaram-se conhecidos devido aos seus constantes embates com a censura. Chico Buarque teve por volta de 40 músicas vetadas, metade das quais devido a alusões a questões políticas.¹³³ Os casos destes artistas tornaram-se visíveis devido ao sucesso que tinham. Entretanto, muitas outras músicas foram censuradas por razões político-ideológicas. Embora existisse um mal-estar da parte da DCDP em afirmar categoricamente que realizava uma censura política, em seus pareceres os censores não se sentiram incomodados em dizer que determinada música "fere as normas do regime vigente" ou em identificar "mensagem de teor subversivo".¹³⁴

No ano de 1973, a marcha-rancho *Cidade Guanabara*, foi vetada parcialmente por fazer alusões a queda de uma parte do Viaduto Paulo de Frontin, localizado no bairro do Rio

¹³² Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 7767/74, 21 de novembro de 1974. Caixa 646.

¹³³ WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Vol.1, p. 137 e seguintes.

¹³⁴ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 3533/72, 22 de julho de 1972. Caixa 217.

Comprido no Rio de Janeiro, naquele mesmo ano.¹³⁵ As notícias sobre os motivos da queda do viaduto haviam sido proibidas de circular na imprensa escrita.¹³⁶ Na música, apenas o nome do viaduto foi cortado sob a justificativa de "não colaborar com os jornais na tentativa de colocar a população carioca contra o governo de sua cidade".¹³⁷ A supressão do nome do viaduto possibilitou a liberação da composição dois meses após o veto.¹³⁸

Ainda no ano de 1973, a canção *Figa de Guiné*, de autoria conjunta de Baden Powell e Paulo Sérgio Pinheiro, foi vetada integralmente. Na apreciação sobre o veto, o censor deixou bem claro seus motivos:

A letra musical abaixo discriminada, frontalmente contrária à orientação política vigente no país, bem como pelo seu conteúdo francamente de protesto, entendo como violadas as normas contidas na letras D e G do artigo 41 do Decreto 20.493. Opino pela sua não liberação, sem a possibilidade de grau de recurso.¹³⁹

O caso dessa música tornou-se notório, em função de o censor ter proibido o recurso. A possibilidade de recurso foi uma medida importada da prática jurídica que possibilitou a compositores e gravadoras recorrerem das decisões da censura. Muitas vezes, as letras das músicas eram alteradas (por sugestão ou não do censor) para uma nova tentativa de liberação. O recurso poderia ser utilizado apenas duas vezes e era necessário justificar a sua utilização. A justificativa poderia ser aceita ou não pela censura. Com o início do

¹³⁵ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 2347/73, 14 de setembro de 1973. Caixa 217

¹³⁶ SMITH, Anne Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 134.

¹³⁷ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 2347/73, 14 de setembro de 1973. Caixa 217

¹³⁸ *Idem*.

¹³⁹ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 5240/73, 25 de julho de 1973. Caixa 217.

funcionamento do Conselho Superior de Censura (CSC) anulou-se a possibilidade de utilização do recurso na DCDP, já que os recursos passaram a ser enviados diretamente para análise no CSC.

Foi uma prática bastante usual na censura musical a sugestão, por parte dos censores, de pequenas modificações nas letras para que pudessem ser aprovadas. Tratou-se de uma relação bastante complexa devido ao fato de que o censor passou a ter, além do poder de veto, uma influência particular sobre cada obra, na medida em que supunha ter o direito de intervir diretamente na produção de um autor. Tais recomendações muitas vezes foram aceitas pelos compositores. Nas palavras do cantor Odair José,

tínhamos que aceitar as sugestões de Brasília. Sentia meu trabalho mutilado, até porque o censor não era meu amigo para dar "pitaco" no meu trabalho. Mas funcionava assim, porque a gravadora alegava que perdia dinheiro com a não liberação das músicas, porque sem a liberação não tinha gravação e sem gravação não tinha dinheiro no bolso.¹⁴⁰

Inúmeras composições foram liberadas após a aceitação das alterações sugeridas pelos censores. Em um mercado fonográfico cada vez mais profissionalizado e competitivo, tornou-se extremamente oneroso para um compositor não aceitar as imposições da censura federal na medida em que a sua negativa o impediria de gravar a composição e lhe traria problemas com sua gravadora. Em 1971, o compositor João Nogueira Lima se viu obrigado a aceitar as sugestões da censura ou "teria o seu contrato com a sua gravadora anulado se não gravasse 23 músicas por ano".¹⁴¹

Sendo assim, a composição *Bate meu nêgo* teve a frase

¹⁴⁰ ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 285.

¹⁴¹ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 2347/71, 09 de julho de 1971. Caixa 219.

"Foi me enchendo o saco" substituída por "Foi ficando chato".¹⁴² Outra composição desse mesmo autor teve a frase "filho da fula" substituída por "filho da Fernanda".¹⁴³

Em meio a esse contexto, não é possível classificarmos a aceitação das sugestões dos censores como uma atitude colaboracionista com o regime militar. Como podemos perceber, as alterações nas letras musicais representavam uma estratégia de sobrevivência em um mercado fonográfico competitivo e regulamentado por severos contratos entre as gravadoras e os compositores.

Estamos querendo, com base nesse argumento, nos posicionar em relação aos trabalhos que identificam a aceitação por parte de alguns compositores das sugestões da censura como um sinal de despolitização ou ainda como uma atitude de colaboração com o regime militar.¹⁴⁴

Muitos compositores foram capazes de perceber que se encontravam em uma espécie de "beco sem saída" na medida em que não podiam romper seus contratos com as gravadoras e viam-se obrigados a aceitar a mutilação de suas composições pela DCDP. Mesmo assim, muitos foram capazes de utilizar as prerrogativas legais impostas pela própria censura em proveito da liberação de suas composições, através da interposição de recursos.

Um caso bastante ilustrativo da tentativa de utilização do recurso pode ser visto no processo de análise das músicas destinadas à gravação de um LP de Chico Buarque. No ano de 1973, Chico Buarque deu entrada em dois processos no

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ Série "censura prévia", Subsérie "música", parecer n. 2348/71, 09 de julho de 1971. Caixa 219.

¹⁴⁴ Para esse tipo de argumentação consultar: BERG, Creuza. *Os mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar*. São Carlos: EDUFScar, 2002 e VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: olho d' água, 1999.

SCDP/Guanabara, sendo o primeiro relativo à peça teatral *Calabar* e o segundo, à análise da trilha sonora da peça para a gravação de um LP. Este foi o início de um dos processos de maior repercussão da censura de diversões públicas. A peça teatral *Calabar: o elogio da traição*, de autoria do próprio Chico Buarque e do cineasta Ruy Guerra, foi objeto de um moroso processo de censura e sua finalização deu-se somente um ano após a sua entrada no SCDP/Guanabara. A peça foi vetada em todo o território nacional.¹⁴⁵

O segundo processo protocolado por Chico Buarque passou por caminhos distintos daqueles que a peça teatral foi obrigada a percorrer. Não nos cabe aqui analisar as diferenças ou semelhanças entre a censura musical e a teatral: nos deteremos apenas no processo de análise das músicas que faziam parte da peça *Calabar* enviadas para a DCDP com o intuito de gravação do LP com o mesmo nome. Esse foi um caso de censura *sui generis* no qual podemos observar a presença dos dois tipos de motivações para os cortes: a motivação política e a moral. Além disso, ocorreu também uma visível comunicação entre a censura musical e a teatral mostrando a integração entre as diferentes turmas de censura do aparelho censório do regime militar e também a utilização do apelo extremado ao recurso.

Em 4 de abril de 1973, *Calabar* LP foi registrado sob o número 020524/73 e, cinco dias após a sua entrada no SCDP da Guanabara, foi enviado para a DCDP em Brasília sem ter passado por análise prévia alguma como era de praxe na troca e envio de processos entre os setores de censura. Em Brasília, foi objeto de análise de três censores: Maria Luiza

¹⁴⁵ O período médio de análise das obras na DCDP era de um mês, o que nos mostra como os trâmites do processo censório da peça teatral *Calabar: o elogio da traição* foram demorados.

Barroso Cavalcanti, José do Carmo Andrade e Antonio Flávio Testa. Eram parte integrante do processo as letras das músicas *Tatuagem*, *Bárbara*, *Cala a boca Bárbara*, *Boi voador não pode voar*, *Anna de Amsterdã*, *Fado tropical*, *Cobra de vidro*, *Tira as mãos de mim*, *Não existe pecado ao sul do Equador*, *Fortaleza* e *Vence na vida quem diz sim*, além do "prólogo" do LP.

Exatamente um mês após a chegada do processo à DCDP foram liberados os primeiros pareceres referentes às doze músicas e ao prólogo do disco (uma elocução que visava introduzir a temática da peça e que era entoada e não cantada). Nenhuma das doze músicas foi liberada e o prólogo sofreu veto integral. Até o momento, nada que destoasse da prática da censura musical. Entretanto, se nos detivermos de forma mais apurada nas justificativas dos censores para os vetos, podemos perceber uma mescla de questões morais e políticas. Por exemplo, no caso da música *Anna de Amsterdã*, os censores, no primeiro parecer, estiveram preocupados

[com] a impossibilidade de se liberar este tipo de música que além de incitar a discórdia entre as religiões, afirmando que "dormir com um católico é melhor do que dormir com um protestante" faz descarada apologia de uma mulher de vida desregrada que se deita com vários homens e que no final chega a conclusão de que "melhor é se deitar com um ateu e que de preferência não tenha nada a ver com o governo". (...) Além de macular a moral católica do povo brasileiro, desdenha dos membros do governo colonial, discreta alusão à sociedade contemporânea. Pelos motivos expostos acima, somos pela sua não liberação.¹⁴⁶

As composições de Chico Buarque de Hollanda sempre foram objeto de esmerada atenção dos censores devido ao histórico do compositor de atuação contra a censura. Nesse caso, além disso, a análise de todas as letras musicais preocupou-se em encontrar alusões ao período colonial (tempo histórico em que

¹⁴⁶ Série "Censura Prévia", Subsérie "Letras Musicais", processo n. 020524/73, datado de 15 de maio de 1973. p. 19. Caixa 644.

se passa a temática da peça) como referências indiretas à época contemporânea. Acreditamos que essa preocupação se deveu às notícias sobre o andamento do processo da peça teatral feito paralelamente pela turma de censura de teatro. A discussão travada no texto de *Calabar* teve por objetivo empreender uma espécie de revisão historiográfica da figura de Domingos Fernandes Calabar e de sua possível traição. Mas, esta revisão era dotada de um viés de aproximação com o regime militar e com a figura de Carlos Lamarca, militar que desertou para se aliar a uma organização de guerrilha contra a ditadura militar e não era considerado pela esquerda como um traidor. A questão da traição era tão presente para os militares que foi cogitado dar o nome de *Calabar* à operação da Divisão de Ordem Política e Social (DOPS) que perseguiu Lamarca.¹⁴⁷

O fato de essas preocupações estarem presentes na análise das músicas deveu-se unicamente à comunicação entre as turmas de censura de teatro e de música, já que apenas as letras das músicas não eram capazes de sugerir essa aproximação.

A composição *Vence na vida quem diz sim* foi aquela que mais despertou a atenção dos censores. O trecho "*Diz que sim, se te deixam louco, diz que sim, se te babam no cangote, se te alisam com o chicote*", para os censores, era uma clara alusão à violência das forças de repressão do regime militar.¹⁴⁸ Os três censores que analisaram a composição se referiram à "violência da polícia", "exageros do aparato repressivo" e "perda de controle dos policiais e seus

¹⁴⁷ MACIEL, Vilma Antunes. *O capitão Lamarca e a VPR na justiça militar: repressão judicial no Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003. p. 99.

¹⁴⁸ Série "Censura Prévia", Subsérie "Letras Musicais", processo n. 020524/73, datado de 15 de maio de 1973. p.34. Caixa 644.

superiores".¹⁴⁹ O fato é significativo na medida em que, integrantes da censura, que por sua vez era peça-chave no aparato repressivo montado pelo regime militar, foram unânimes em reconhecer as formas de violência do Estado que, no ano de análise da composição (1973), estavam em processo de exacerbação, mas continuavam a ser negadas pelas autoridades do regime.

As outras justificativas dos censores para os vetos à composição *Vence na vida quem diz sim* diziam respeito à questão da moral e dos bons costumes. O trecho que mais chamou a atenção da censura foi aquele em que se dizia "*Diz que sim, se te deitam na cama. Diz que sim, se te chamam de vagabunda*".¹⁵⁰ O censor José do Carmo Andrade, justificando o veto do trecho por razões relacionadas à "deturpação da figura da mulher", não pôde deixar de tecer o seguinte comentário:

A gravação proposta pela Phonogram deste LP deve ser interdita. As composições não são dignas de audição do nosso povo. Além de mostrarem uma mulher sempre lasciva, tal como uma prostituta, é perigosa do ponto de vista da manutenção do regime instituído já que a todo o momento se faz comparações da violência na colônia com a violência de nosso governo. Assim sendo, o fato da peça teatral e, portanto, das suas composições tecerem elogios à traição de Calabar deveria ser levado em conta. (...) Traição na minha opinião é se fazer esse elogio absurdo.¹⁵¹

Esse trecho nos mostra mais uma vez a influência do processo da peça teatral na análise das composições musicais. Faz-se mister destacar que as referências ao personagem *Calabar* não eram feitas nas letras das músicas, apenas no texto da peça. O trecho também mostra a mescla político/moral.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Ibidem.* p. 36.

¹⁵¹ Série "Censura Prévia", Subsérie "Letras Musicais", processo n. 020524/73, datado de 15 de maio de 1973. p.74. Caixa 644.

Quando tomou conhecimento dos vetos às composições de *Calabar* LP, a gravadora de Chico Buarque na época, a Phonogram, entrou imediatamente com recurso. Como já vimos anteriormente, o recurso foi uma medida importada da prática jurídica que possibilitou a compositores e gravadoras recorrerem das decisões da censura.

No ano do processo de censura às músicas de *Calabar*, a Phonogram ainda não podia contar com a ajuda do Conselho Superior de Censura (CSC), contando apenas com a possibilidade do envio do recurso à própria DCDP, o que configurava, na verdade, menos um recurso e mais um pedido de reconsideração. O primeiro pedido de reconsideração enviado pela Phonogram à DCDP data de 10 de julho de 1973 e nele foram feitas alterações nas letras das seguintes músicas: *Não existe pecado ao sul do Equador*, *Fado tropical*, *Tatuagem*, *Anna de Amsterdã*, *Cobra de vidro*, *Você vai me seguir*, *Vence na vida quem diz sim* e *Bárbara*. O prólogo do LP foi substituído por uma abertura apenas instrumental. A alegação da gravadora era centrada no argumento de que o disco *Calabar* seria um meio de divulgação da peça, alegação que se voltou contra a própria gravadora:

Sendo o LP denominado "Calabar" um meio de divulgação de uma peça com o nome "Calabar: o elogio da traição" que ainda não recebeu certificado decensura, somos pela não aceitação do grau de recurso da gravadora Phonogram.¹⁵²

Mais uma vez a preocupação com os rumos do processo da peça teatral se fez presente. É importante ressaltar que esta não foi uma prática comum nos trâmites da censura musical.¹⁵³

¹⁵² Série "Censura Prévia", Subsérie "Letras Musicais", processo n. 020524/73, data de 15 de maio de 1973. Grau de recurso n. 1, datado em 10 de julho de 1973, anexado ao processo. Caixa 644.

¹⁵³ Nos quatro processos encontrados referentes a gravações de composições musicais oriundas de peças teatrais, sendo um desses uma peça do próprio Chico Buarque (*A ópera do malandro*), não foi encontrado nenhum tipo de

A Phonogram enviou um novo recurso à DCDP em 1º de agosto de 1973, munida de novas argumentações. A gravadora pedia a complacência da censura já que "o disco estava praticamente pronto e os inúmeros fãs de Chico Buarque estariam aguardando a sua colocação nas lojas para venda".¹⁵⁴ O recurso foi admitido para análise e os mesmos censores empreenderam uma nova verificação das composições destinadas à gravação do LP. Mesmo com novas versões, as músicas *Vence na vida quem diz sim*, *Cobra de vidro*, *Bárbara* e *Fortaleza* continuaram vetadas na íntegra. Apenas, *Tatuagem*, *Boi voador não pode voar*, *Tira as mãos de mim* e *Cala a boca Bárbara* foram liberadas mediante as alterações propostas pela gravadora. Um inusitado caso de censura ao já censurado ocorreu neste momento do processo: a composição *Fado tropical* sofreu um corte que não constava do processo anterior. Houve uma exigência por parte da censura visando ao corte da palavra "sífilis", encontrada na terceira estrofe da composição.

A Phonogram já havia entrado com dois recursos aceitos pela DCDP, o máximo permitido por lei. Porém, valendo-se de uma brecha da lei, que afirmava que o pedido de reavaliação de uma obra na DCDP poderia ser oriundo de uma pessoa física, o próprio Chico Buarque entrou com o terceiro pedido de recurso na Divisão de Censura no dia 25 de agosto de 1973. Sua justificativa foi a seguinte:

Sendo o compositor, que no caso de *Calabar* LP sou eu, o mais interessado na liberação das músicas destinadas a finalidade de gravação em disco de 77 rotações por minuto e também na radiodifusão em nível nacional, venho por meio deste processo solicitar uma nova análise das composições (...) Gostaria de

alusão aos processos de censura das peças teatrais análogas. São estas as seguintes obras teatrais: *Show do Gordo* (1974), *Plínio Marcos em Revista* (1976), *Jesus Cristo Super Star* (1979) e *A ópera do malandro* (1980).

¹⁵⁴ Série "Censura Prévia", Subsérie "Letras Musicais", processo n. 020524/73, data de 15 de maio de 1973. Grau de recurso n. 2, datado em 01 de agosto de 1973, anexado ao processo. Caixa 644.

ressaltar que o projeto de encenação da peça de teatro *Calabar*, também de minha autoria junto com Ruy Guerra, é um projeto autônomo, em nada estando ligado com a gravação do referido LP.

Percebendo a implicância da censura com as ligações do LP com peça teatral, Chico Buarque tentou distinguir esses dois projetos. Obteve êxito em parte, pois o recurso foi aceito, mas, ao final desse novo processo, três composições continuavam vetadas na íntegra e uma sofria com vetos parciais. A censura realizada por motivações políticas ainda recaía sobre as músicas *Vence na vida quem diz sim*, *Cobra de vidro* e *Fortaleza*, e uma censura de caráter moralizante impedia a música *Bárbara* de ser gravada. Nesse momento já era possível perceber que o processo se estenderia por alguns meses. Em uma última e desesperada tentativa para conseguir a liberação de seu disco, Chico Buarque e a Phonogram protocolaram junto à DCDP o quarto recurso.

Datado de 15 de setembro de 1973, exatos quatro meses após o início do processo de censura, o novo pedido motivou mais uma análise das letras musicais destinadas à gravação do LP *Calabar*, que, no entanto não seria a última análise pela qual as letras das canções desse LP seriam obrigadas a passar. A proposta de Chico Buarque foi substituir as músicas que ainda permaneciam sob censura pela sua melodia, sem as letras, tal como já havia sido feito com o prólogo da peça. A sugestão foi aceita pelos três censores, que eram os mesmos desde o início do processo. Entretanto, uma inusitada censura à melodia da música *Vence na vida quem diz sim* foi ditada pela censora Maria Luiza Barroso Cavalcanti. Maria Luiza detectou na melodia da composição algum tipo de som que "não conseguiu identificar bem ao certo" se assemelhando ao barulho de tiros. Alegando que esse tipo de ruído poderia incitar, no jovem indefeso, o "desejo induzido" de pegar em armas contra o regime político vigente, determinou o veto do

trecho.¹⁵⁵

Esse tipo de referência à suposta ingenuidade dos jovens foi muito recorrente nas justificativas dos censores para os vetos. O argumento muito se aproximava da retórica oriunda da comunidade de segurança e informações que constantemente classificava jovens sem orientação política definida (tanto à esquerda quanto à direita) como "inocentes úteis". Percebemos nesses pareceres que o discurso produzido nas instâncias responsáveis pela segurança e pela espionagem se fez presente também na censura de diversões públicas.¹⁵⁶ Parece evidente, porém, que a justificativa da censora Maria Luiza era apenas um pretexto para manter a censura.

Os outros dois censores responsáveis pela censura das músicas de *Calabar* concordaram com a explicação da censora Maria Luiza Cavalcanti para o veto e, conseqüentemente, a melodia da música *Vence na vida quem diz sim* foi censurada. Finalmente, os censores decidiram censurar o próprio nome do LP. Este veto foi mais um reflexo da enorme repercussão do processo de censura da peça teatral *Calabar*.¹⁵⁷ O nome *Calabar* foi proibido de figurar na capa, contracapa e até mesmo no interior do disco. Sem muitas alternativas, o LP foi renomeado pela Phonogram de *Chico Canta*.

O resultado final do processo envolvendo as músicas de *Calabar* foi desastroso para Chico Buarque e sua gravadora. Liberado por fim para gravação em junho de 1973, o disco teve

¹⁵⁵ Série "Censura Prévia", Subsérie "Letras Musicais", processo n. 020524/73, data de 15 de maio de 1973. Grau de recurso n. 4, datado em 25 de setembro de 1973, anexado ao processo. Caixa 644.

¹⁵⁶ Para uma explicação mais pormenorizada acerca do discurso da comunidade de segurança e informações, ver FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

¹⁵⁷ No período pelo qual se alongou o processo de censura a peça teatral *Calabar*, este foi notícia em diversos órgãos de informação da grande imprensa.

sua divulgação restrita a recintos fechados e foi indicado apenas para maiores de 18 anos. Para termos uma idéia da voracidade da censura nesse processo, as músicas *Bárbara* e *Vence na vida quem diz sim* foram gravadas sem as suas respectivas letras, apenas com a melodia, *Não existe pecado ao sul do Equador* e *Boi voador não pode voar* sofreram tantos cortes que foi preciso reuni-las em uma única seqüência. A composição *Fortaleza* ficou com apenas 52 segundos de gravação, sendo que o tempo inicial proposto era de 3 minutos e 15 segundos.

Com o nome genérico de *Chico canta*, sem poder tocar nas rádios, apenas em recintos fechados, a porcentagem de vendas desse LP ficou bem abaixo do esperado pela *Phonogram*, decepcionando público e produtores.

Em 1979, teve início o funcionamento do Conselho Superior de Censura (CSC), fruto de uma lei feita em 1968, mas que, em razão do recrudescimento do regime e da promulgação do AI-5 em dezembro daquele mesmo ano, não pôde se efetivada. O então ministro da Justiça, Petrônio Portella, com o Decreto n. 83.973, de 13 de setembro de 1979, regulamentou os artigos da lei de criação do CSC, que pôde então ser finalmente instalado. Criado pela Lei n. 5.536, de novembro de 1968, o Conselho Superior de Censura foi um órgão ligado diretamente ao Ministério da Justiça, foi composto por dezesseis membros - oito deles ligados ao governo (Ministro da justiça, das Relações Exteriores, das Comunicações; Conselhos Federais de Cultura e Educação; Serviço Nacional de Teatro; Instituto Nacional de Cinema e Fundação Nacional do Bem Estar do Menor) e oito ligados a sociedade civil (Academia Brasileira de Letras, Associação Brasileira de Imprensa, dos Autores Teatrais, dos autores de filmes, do Produtores Cinematográficos, dos Artistas, dos Técnicos em

Espetáculo de Diversões Públicas e dos Autores em Radiodifusão. Esse conselho teve por competência:

(...) rever, em grau de recurso, as decisões finais relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, proferidas pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal e elaborar normas e critérios que orientem o exercício da censura.¹⁵⁸

As propostas contidas nessa lei apontavam para um quadro bastante liberal, mas que não se desenhou. Estabelecia um fórum intermediário entre a decisão da DCDP, apoiada pelo DPF, e o Ministro da Justiça. Alguns dias depois, foi decretado o AI-5, e o endurecimento das políticas de Estado impossibilitou a efetivação do CSC.

Desde a sua idealização, entretanto, o CSC sempre esteve em pauta, mas, sua institucionalização deu-se no bojo da decretação da Anistia, em 1979. Há que ressaltar, portanto, as diferenças de panorama no qual foi criado, em 1968, e o período de sua formalização. Quando passou a vigorar, no entanto, dois complicadores lhe foram imputados, e estes despontaram durante o seu curto período de existência.¹⁵⁹

Por um lado, a idéia do Conselho era possuir uma maioria de componentes fora dos quadros do governo. O artigo 18 da lei de 1968 estabeleceu que quando da "decisão não unânime do CSC caberá recurso ao Ministro da Justiça". Ou seja, a deliberação do Conselho não era soberana em uma maioria simples. Tal dificuldade gerou embates, pois era quase impossível que tantas opiniões concordassem e em última instancia a voz final seria a decisão do governo.

Apesar desse fato, durante seu funcionamento o CSC objetivou tornar a censura das atividades artístico-culturais menos arbitrária e subjetiva. Foi uma espécie de segunda

¹⁵⁸ Artigo 17 do Decreto n. 83.973, de 13 de setembro de 1979.

¹⁵⁹ Os membros do CSC não conseguiam reunir regularmente e o Conselho teve seu funcionamento encerrado precocemente em 1982.

instância, para a qual recorreram aqueles que, tendo seu trabalho censurado, não concordavam com o veto.¹⁶⁰

Com o funcionamento do CSC, a possibilidade de recurso à própria DCDP perdeu parte de sua importância, já que compositores ou gravadoras que não concordavam com os vetos passaram a recorrer diretamente ao Conselho. O Conselho amenizou também as interferências dos censores nas letras musicais, na medida em que os compositores poderiam recorrer a uma outra instância que não a censura, sentindo-se menos obrigados a aceitar sugestões que facilitassem a liberação de suas músicas.

O que podemos perceber nos pareceres é que, depois de 1980, com o total funcionamento do CSC, a grande maioria das músicas vetadas pela DCDP era encaminhada diretamente pelos compositores ou por suas respectivas gravadoras ao Conselho. Sabendo dessa medida, os censores passaram a fazer menos sugestões de alterações nas letras, o que não significou, de maneira alguma, um abrandamento da censura, já que os vetos ocorreram de maneira direta e sem a possibilidade de alteração para que a letra pudesse ser liberada. A não ser que a alteração viesse espontaneamente da parte do compositor ou de sua gravadora.

A turma de censura de música da DCDP teve como função, além da censura propriamente dita das letras musicais, a fiscalização da programação musical de bares, *shows* e restaurantes. Essa atividade consistia basicamente na emissão de licenças para que determinados estabelecimentos pudessem explorar comercialmente as músicas já liberadas pela Divisão. Os estabelecimentos comerciais, que poderiam ser de qualquer tipo, desde bares e restaurantes até academias de ginástica,

¹⁶⁰ ALBIN, Ricardo Cravo. *Op. Cit.* p. 16.

eram obrigados a protocolar, junto à DCDP, um ofício que deveria relacionar as músicas que seriam executadas durante um mês ou, quando se tratava de *shows* ou eventos, as músicas selecionadas exclusivamente para tais espetáculos. A expedição da "licença para localização e funcionamento" demorava em média dez dias para ser expedida e possuía um mês de validade.¹⁶¹ Esse tipo de licença era fornecido apenas pela DCDP em Brasília. Quando as SCDPs regionais recebiam pedidos de licença encaminhavam-nos a Brasília, o que atrasava consideravelmente sua liberação. A precariedade desse sistema afetava muito a vida dos compositores que necessitavam do documento para a realização de seus *shows*.

Em 1975, Eraldo Barreto, proprietário do "Chame-Chame" (um simples carro de som volante), protocolou junto à SCDP de São Paulo uma solicitação de veiculação de trinta e seis músicas em seu automóvel.¹⁶² Quando essa solicitação chegou a Brasília, os censores se viram em uma situação *sui generis*: como fornecer licença para o carro de som, já que ele não se enquadrava na categoria de estabelecimento comercial? Depois de seis ofícios de comunicação trocados entre a DCDP e o gabinete do ministro da Justiça, ficou decidido que a categoria "estabelecimento comercial" seria alargada passando a também abranger "veículos sonoros, colégios, creches, carrocinhas de cachorro-quente e de pipoca e toda a sorte de ambulantes".¹⁶³

Esse tipo de burocracia fiscalizadora funcionava de forma precária dada as dimensões territoriais do país e o

¹⁶¹ Série "Censura Prévia", Subsérie "Programação de bares, shows e restaurantes", protocolo n. 020524/73, data de 26 de maio de 1973. Caixa 1.

¹⁶² Série "Censura Prévia", Subsérie "Programação de bares, shows e restaurantes", protocolo n. 45670/75, data de 10 de junho de 1975. Caixa 1.

¹⁶³ Série "Censura Prévia", Subsérie "Programação de bares, shows e restaurantes", ofício n. 679/75, data de 30 de junho de 1975. Caixa 1.

número reduzido de funcionários da DCDP e das SCDPs regionais incumbidos desse tipo de fiscalização. Nos diversos ofícios que circularam entre a DCDP e o gabinete do ministro da Justiça eram constantes as reclamações sobre a falta de pessoal para fiscalizar a emissão e validade das “licenças para localização e funcionamento”.¹⁶⁴

Para conseguir a licença, o proprietário do estabelecimento em questão era obrigado a pagar os direitos autorais dos compositores, já que as licenças só eram fornecidas mediante o envio do recibo de pagamento dos direitos autorais. Diversos pedidos foram negados por causa da falta de pagamento desses direitos.

A DCDP, de forma indireta, acabou por exercer uma espécie de fiscalização do pagamento de direitos autorais aos compositores. Muitos compositores escreveram à Divisão protestando sobre a falta de pagamento dos direitos sobre a execução de suas composições. Tamanho era o número de reclamações desse tipo feitas à DCDP, que foi criado um modelo único de resposta:

A DCDP não é responsável pela fiscalização de direitos autorais dos compositores, essa função é exercida pelo ECAD. Tendo essa prerrogativa sido aprovada pelo Governo Federal em março de 1973, indica-se que o compositor ou sua gravadora recorra com urgência ao órgão competente.¹⁶⁵

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) foi uma entidade de caráter civil e de natureza privada instituída pela Lei Federal nº 5.988/73, criada pelas associações de titulares de direitos autorais e conexos. O ECAD, como seu próprio nome diz, era um escritório organizado

¹⁶⁴ Encontramos 15 ofícios entre os anos de 1974 e 1979 com este tipo de reclamação.

¹⁶⁵ Série "Censura Prévia", Subsérie "Programação de bares, shows e restaurantes", modelo de resposta anexo ao protocolo n. 230/75, data de 30 de dezembro de 1975. Caixa 2.

pelas associações de autores e demais titulares a elas filiados ou representados, sendo seu principal objetivo centralizar a arrecadação e a distribuição de direitos autorais e conexos decorrentes da execução pública de obras musicais ou lítero-musicais e de fonogramas, nacionais e estrangeiros, em todo o território nacional, inclusive através da radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade e da exibição cinematográfica.¹⁶⁶ Apesar da existência de uma organização criada pelos próprios compositores e direcionada exclusivamente para a observância dos direitos dessa classe artística, diversos músicos recorreram a DCDP com o intuito de exigir a fiscalização dos seus direitos autorais, expressão de uma certa ambigüidade na relação dos compositores com a censura.

Tal ambigüidade esteve presente em diferentes momentos durante todo o período de funcionamento da DCDP. Como pudemos visualizar no decorrer deste capítulo, embora a censura fosse uma instituição de caráter cerceador, as relações travadas com a Divisão nos revelam algo mais. É possível perceber, através da leitura das cartas que pessoas comuns enviavam no intuito de solicitar mais rigor na censura de costumes, que essa era uma instituição também reconhecida como "zeladora do bem estar do nosso povo".¹⁶⁷ Da mesma forma, a relação da censura musical com os compositores foi perpassada por uma dualidade, na medida em que muitos compositores reconheciam na DCDP uma entidade fiscalizadora de seus direitos autorais. Essa fiscalização era cobrada pelos músicos do mesmo órgão que censurava as suas letras musicais. Havia negociações

¹⁶⁶ O ECAD funciona até os dias de hoje, regulamentado pela atual lei de direitos autorais brasileira, lei n. 9.610/98.

¹⁶⁷ Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 234, Belo Horizonte, 07 de agosto de 1983. p. 2. Caixa 4.

entre os artistas e a censura com o intuito de alcançar a final liberação das músicas. No interior da própria Divisão também foi possível identificarmos essa ambivalência através de dois fatos: a existência de duas dimensões da censura musical, a censura moral e a censura política, e a ocorrência de um certo incômodo por parte dos censores de diversões públicas em afirmar que realizavam uma censura de viés político.

Embora possamos perceber a existência de duas dimensões (moral e política) na censura musical, elas não estiveram separadas, mas intimamente relacionadas. A tentativa de manutenção, por parte do regime militar, de uma determinada moralidade, foi fruto de um projeto político maior, o da construção de uma chamada "utopia autoritária" segundo a qual os militares acreditavam ser "superiores aos civis em questões como patriotismo, conhecimento da realidade brasileira e retidão moral".¹⁶⁸ A censura, portanto, estava imbuída de uma função dupla, saneadora e disciplinadora, isto é,

a saneadora visava a "curar o organismo social", extirpando-lhe (fisicamente) o câncer do comunismo; a segunda, de base pedagógica, buscava suprir supostas deficiências do povo brasileiro, visto como despreparado e manipulável.¹⁶⁹

Com base nos relatórios anuais da DCDP, podemos perceber outra característica notável na censura musical. Ao contrário do que alguns autores afirmam,¹⁷⁰ os relatórios indicam uma grande concentração de músicas censuradas no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980. Em 1973, foram censuradas 159

¹⁶⁸ D ARAÚJO, Maria Celina et al. (int e org). *Visões do golpe: a memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 9.

¹⁶⁹ FICO, Carlos. *Além do golpe*. *Op. cit.* p. 112.

¹⁷⁰ SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 4, n.10, p. 21-43, jun.1989. p. 34.

letras musicais; em 1976, 198 e, em sua fase final, já no ano de 1980, houve um registro de 458 músicas censuradas.¹⁷¹ Nos anos 1980 foram promovidos alguns seminários para atualizar o pessoal que trabalhava com a censura de diversões públicas. Além disso, foram propostas novas diretrizes e projetos de reformulação da legislação.¹⁷² Esses fatores nos indicam que, mesmo em um período considerado de abertura política, a censura musical funcionou a pleno vapor.¹⁷³

Essa característica pode ser apontada como mais uma importante diferença entre a censura de diversões públicas e a censura feita à imprensa. Ao contrário da censura à imprensa, o auge da censura de diversões públicas não teve correspondência com o período de maior repressão do regime militar (1968-1973).¹⁷⁴

Com o início da abertura, muitos artistas acreditaram que a censura se tornaria mais amena. Em uma entrevista realizada em 1979, Rita Lee, que, como pudemos ver, foi alvo de diversos processos de censura, também manifestou esse tipo de opinião:

*Papai me empresta o carro teve problemas com a censura, não por proselitismo político, mas porque os censores acharam a música muito forte, falando muito em sexo. Agora a música foi liberada e penso que é muito bom saber que aparentemente a censura não vai mais perturbar tanto a gente. Antes, eu ia fazer uma música, tinha um bom tema, uma boa idéia, aí parava tudo, por autocensura, porque tinha quase como certo que ela ia ser censurada.*¹⁷⁵

Entretanto, ao contrário do que esperava, a abertura

¹⁷¹ Informação da DCDP de 10 de julho de 1980. Série "correspondência oficial", subsérie "informações sigilosas". Caixa 1.

¹⁷² FICO, Carlos. *Além do golpe*. Op. Cit. p. 265.

¹⁷³ O período conhecido como abertura iniciou-se com o Governo Geisel (1974-1979) e estendeu-se até o final do Governo Figueiredo (1979-1985).

¹⁷⁴ A relação da censura musical com a abertura política e com o desmantelamento do regime militar nos anos 1980 será tratada de maneira mais pormenorizadamente no capítulo seguinte.

¹⁷⁵ *Jornal do Brasil*, 26. ago. 1979. *Revista de Domingo*, n. 175, p. 23.

política não resultou no abrandamento da censura. Para se ter uma idéia, somente a música *Muleque sacana*, de Rita Lee, sofreu sete processos na DCDP no ano de 1980. Vetada inicialmente por conter "palavras com conotações dúbias e mal intencionadas",¹⁷⁶ a composição foi liberada depois de uma exposição da gravadora de Lee, a WEA, que explicou:

O vocábulo *sacana*, perfeitamente inserido no contexto da letra, não tem um significado pejorativo ou de baixo calão, exprimindo apenas a idéia de um moleque, malandro e espertalhão.¹⁷⁷

Mesmo assim, a música foi novamente censurada apenas alguns meses após o primeiro episódio, com igual justificativa para o veto, mesmo depois de já ter sido liberada em parecer anterior. A WEA entrou com novo recurso junto à DCDP, que foi negado. Na resposta foi sugerido pelo censor, como solução para "o entrave no processo de liberação da referida música", um corte para que, então, a composição pudesse ser liberada.¹⁷⁸ O corte não foi aceito e o processo foi enviado a uma segunda instância, o Conselho Superior de Censura. Por meio da intervenção do conselheiro Ricardo Cravo Albin, a composição foi finalmente liberada. Entretanto, ainda permaneceu a ressalva de que;

a referida música foi liberada somente para apresentações em recintos fechados, mantendo a interdição para a difusão em rádio e televisão.¹⁷⁹

Alguns meses depois do resultado do processo envolvendo a composição *Muleque sacana*, Lee viu mais duas composições de

¹⁷⁶ Série "Censura Prévia", Subsérie "Música", parecer n. 109 de 16 de janeiro de 1980, caixa 113.

¹⁷⁷ Série "Censura Prévia" Subsérie "Música", parecer sem número datado em 13 de março de 1980, caixa 113.

¹⁷⁸ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n. 307/80 de 20 de março de 1980, caixa 113.

¹⁷⁹ Série "Correspondência Oficial", Subsérie "Ofícios de Comunicação", despacho do ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel datado de 16 de julho de 1980. Caixa 1.

sua autoria vetadas pela DCDP e posteriormente julgadas pelo CSC: *Bobagem*¹⁸⁰ e *As duas faces de Eva*¹⁸¹ foram objeto de morosos processos no CSC, que somente levaram à liberação das composições quase um ano depois do envio à DCDP, em junho de 1981.¹⁸²

Podemos perceber que, mesmo em meio ao processo de abertura, não houve um afrouxamento da censura musical¹⁸³ nem um desgaste, como aconteceu com a censura feita à imprensa. Pelo contrário, a DCDP esteve funcionando até o ano de 1988, embora, a partir de 1985, com o fim do regime, o número de vetos tenha caído drasticamente.¹⁸⁴ A DCDP foi finalmente extinta no ano de 1988, quando foi promulgada uma nova Constituição, na qual determinou-se a passagem da censura de diversões públicas para o âmbito do Ministério da Educação com um caráter apenas classificatório.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.788/80, 20 de julho de 1980. Caixa 98.

¹⁸¹ Série "Censura Prévia", Subsérie "musica", parecer n.2503/80, 16 de setembro de 1980. Caixa 98.

¹⁸² ALBIN, Ricardo Cravo. *Op. Cit.* p. 90.

¹⁸³ A censura musical durante os anos de abertura política também será um assunto abordado mais detalhadamente no capítulo posterior.

¹⁸⁴ Informação da DCDP de 17 de agosto de 1987. Série "correspondência oficial", subsérie "informações sigilosas". Caixa 1. Comparamos esta lista de músicas censuradas com aquelas expedidas em anos anteriores.

¹⁸⁵ Constituição Federativa do Brasil, artigo 18, capítulo II promulgada em 05 de outubro de 1988. Dispõe sobre a organização do Estado, mais especificamente da União e dá outras providências.

CAPÍTULO III

Censura musical - procedimentos e critérios

Hoje você é quem manda/ Falou, tá falado.
 Não tem discussão/ A minha gente hoje anda,
 Falando de lado/ E olhando pro chão,/ viu/
 Você que inventou esse estado/ E inventou de
 inventar/
 Toda a escuridão/ Você que inventou o pecado/
 Esqueceu-se de inventar/ O perdão/ Apesar de
 você/ Amanhã há de ser/ Outro dia/ Eu
 pergunto a você/ Onde vai se esconder/Da
 enorme euforia/
 Como vai proibir/ Quando o galo insistir
 Em cantar/ Água nova brotando
 E a gente se amando/ Sem parar.

Chico Buarque de Hollanda, *Apesar de você*
 (1971).

No final dos anos 1970, ocorreu um movimento no interior da DCDP que visou “remodelar o aparelho censor”, esse processo de tentativa de renovação pode nos evidenciar dois fatores centrais: o medo dos funcionários da DCDP de terem o seu poder diminuído em virtude da chamada abertura política que vinha sendo anunciada pelo governo e, por outro lado, a necessidade inerente de remodelação de um órgão integrante da máquina administrativa governamental, cada vez mais requisitado e saturado por novas funções. Ao contrário do que afirmam alguns analistas, um dos maiores problemas da Divisão a partir da década de 1970 foi a falta de pessoal e não o inverso.¹⁸⁶

¹⁸⁶ STHEPANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da Censura Federal Brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da PUC/RGS em 2004. Uma

Inicialmente, a DCDP estava designada para realizar análise prévia de filmes, peças teatrais, letras musicais, programação televisiva, programação radiofônica e atividades circenses. Paralelamente à DCDP, funcionava, como já tivemos a oportunidade de observar, as SCDPs regionais que, mesmo com diversos atritos com a DCDP, realizavam algumas funções, como por exemplo, o comparecimento às estréias de *shows* de músicas ou peças de teatro e a apreensão de material censurado a *posteriori*, dentre outras tarefas.

O funcionamento dessas censuras regionais possibilitou a liberação dos funcionários da censura alocados em Brasília de certas obrigações. Devido ao gradual estabelecimento da censura em Brasília, processo que vinha ocorrendo desde 1966, com a inauguração do prédio Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), as SCDPs foram sendo paulatinamente desativadas. Embora, os Estados de São Paulo e Rio de Janeiro nunca deixassem de ter os seus serviços de censura podemos afirmar que mesmo nesses estados o funcionamento das SDCPs sofreu um esvaziamento.

Com base nos relatórios emitidos anualmente pela DCDP podemos observar claramente esse processo de aumento das funções da Divisão. Se no ano de 1968, 70% das letras musicais analisadas (censuradas ou não) era feito na DCDP, os 30% restantes eram analisadas nas regionais espalhadas pelo país. Em 1978, apenas 10 anos depois, um total de 93% das letras musicais era analisado em Brasília.¹⁸⁷ Em 1979 e 1980, o percentual de músicas trabalhadas na DCDP permanece

das hipóteses centrais desse trabalho é a idéia de que a DCDP sofreu um "inchaço" no seu corpo de funcionários.

¹⁸⁷ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.2503/78, 16 de setembro de 1978. Relatórios anexados ao parecer. Caixa 98.

inalterado, mudando apenas em 1981, para 95%.¹⁸⁸ Os dados visualizados nesses relatórios nos mostram um aumento significativo de trabalho para os censores da Divisão, entretanto, esse aumento não foi acompanhado de um acréscimo no número de funcionários. Se no ano de 1969, a DCDP possuía 269 censores, em 1981, esse número cresceu apenas para 320, não acompanhando o aumento da carga de trabalho. Nem mesmo os concursos públicos para censor federal, ocorridos nos anos de 1974 e 1977¹⁸⁹ foram capazes de suprir a deficiência no numerário de funcionários da Divisão.¹⁹⁰

Paralelamente a esse fenômeno, observamos a diversificação das funções da DCDP. No que concerne especificamente à censura musical, em 1965, o censor era responsável apenas pela análise prévia das composições lítero-musicais. Já em 1978, podemos identificar pelo menos mais três funções além da emissão dos pareceres de censura: a censura de apresentações ao vivo, como os *shows*, a emissão da "licença para localização e funcionamento" e o controle da programação radiofônica. Até 1974, o controle da programação radiofônica, que consistia na análise das grades de programas de todas as rádios do país, era feito por uma turma de censura designada especialmente para esse fim. Posteriormente, esse trabalho passou a consistir em outra atividade da turma de censores responsáveis pela censura

¹⁸⁸ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.2390/79, 24 de junho de 1979, parecer n. 098, 06 de agosto de 1981 e parecer n. 3425, 20 de janeiro de 1982. Relatórios anexados ao pareceres. Caixa 96 e 102, respectivamente.

¹⁸⁹ A Lei n. 5.436 de 1968 instituiu o cargo de técnico de censura, entretanto, o primeiro concurso público para censor só ocorreu em 1974.

¹⁹⁰ Para os concursos públicos visando o preenchimento de vagas para censor federal ver: MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGHIS/UFRJ no ano de 2006. p. 170.

musical.¹⁹¹

Esse quadro de sobrecarga de trabalho, aliado à idéia de que era preciso “mostrar serviço” em virtude da possibilidade do fim do regime militar, completava-se com mais um fator: o aumento progressivo do número de músicas enviadas para a DCDP. Se, em 1967, 298 músicas deram entrada na DCDP (não estamos levando em conta aquelas composições que deram entrada nas SCDPs), em 1978, esse número duplicou, gerando uma insatisfação generalizada entre os funcionários da Divisão:

Não é mais possível que essa situação perdure. Nossos funcionários estão com trabalho excessivo e temos prazos muito rígidos a cumprir com o Ministério da Justiça. É preciso que se abram com urgência novas vagas no funcionalismo público destinadas exclusivamente a esta Divisão senão, não será mais possível “vivermos”.¹⁹²

Como resposta a este e outros apelos nesse mesmo sentido, em 1980 o Ministério da Justiça decidiu “aprimorar o pessoal da censura”. Para isso, organizou em Brasília, o “Primeiro Congresso de Censores”. Com duração de cinco dias, os censores federais participaram de palestras, mesas redondas e debates com profissionais dos mais variados ramos, como professores, advogados, literatos, policiais e até mesmo médicos.¹⁹³ A realização desse evento não surtiu o efeito esperado no interior da DCDP: podemos dizer que o efeito foi exatamente o inverso. Em ofício encaminhado ao Ministério da Justiça durante o Congresso, o então diretor da Divisão afirmou:

Para que os funcionários dessa Divisão possam estar presentes no

¹⁹¹ Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigilosas", ofício n. 393/68, de 16 de outubro de 1973. Caixa 4.

¹⁹² Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigilosas", ofício n. 458/78 de 21 de outubro de 1978. Caixa 4. P. 7.

¹⁹³ Veja. 10. Jun. 1980. p. 34.

evento promovido pelo MJ, é preciso que sejam liberados momentaneamente de suas funções (...) Não se pode cobrar presença no evento, já que este se realiza em horário de expediente de trabalho. Todos os nossos funcionários obrigatoriamente cursaram a Academia de Polícia e se especializaram. O que necessitamos, se me permite dizer é um número maior de quadros, algo justificável na medida, em que nossas obrigações não cessam em aumentar.¹⁹⁴

Com os ânimos cada vez mais acirrados, em agosto de 1981, cerca de 70 censores encaminharam diretamente ao presidente Figueiredo uma carta manifesto, na qual solicitavam um "incremento no quadro de funcionários da DCDP". Como justificativa para este ato, salientaram a importância da censura de diversões públicas para a "elevação moral da nação" e os inúmeros pedidos anteriores feitos ao Ministério da Justiça, na tentativa de angariar mais funcionários para a censura.¹⁹⁵

A resposta do presidente foi satisfatória para a Divisão e Figueiredo comprometeu-se prontamente em realocar na DCDP funcionários de outras repartições federais. Entretanto, essa promessa não foi cumprida na medida em que, no ano seguinte, o diretor da Divisão ainda trocava ofícios com o Ministério da Justiça com a intuito de conseguir mais "mentes para a censura".¹⁹⁶

Não podemos taxar a atitude do Ministério da Justiça em relação aos pedidos da DCDP como negligente. Com a saída de Armando Falcão da pasta de justiça em 1979, ocorreu uma reorientação desse ministério.¹⁹⁷ Armando Falcão foi uma figura de projeção e manteve uma relação muito próxima com a

¹⁹⁴ Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigilosas", ofício n. 4556/80, de 08 de junho de 1980. Caixa 4.

¹⁹⁵ Carta manifesto com data de 16 de agosto de 1981 anexada ao parecer n. 2517, 20 de setembro de 1981.

¹⁹⁶ Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigilosas", ofício n. 67/82, de 10 de abril de 1982. Caixa 5.

¹⁹⁷ Armando Falcão esteve à frente do Ministério da Justiça no período compreendido entre os anos 1974 e 1979.

DCDP, relação de incentivo, bastante visível através na iniciativa de Falcão que deu origem aos grupos de trabalho sobre o tema da censura de diversões públicas e especificamente da censura de livros.¹⁹⁸

Com a entrada de Ibrahim Abi-ackel em janeiro de 1980, esse grupos de trabalho foram extintos, embora tenha havido uma proposta inicial de criação de outros grupos de trabalho na mesma linha dos anteriores, essa nunca chegou a se concretizar de fato, evidenciando um posicionamento mais distante em relação à Divisão de Censura de Diversões Públicas. É importante salientarmos a idéia de que a gestão de Armando Falcão foi um momento *sui generis* de atividade censória do Ministério da Justiça, não significando que seu sucessor tenha sido pouco operoso com as questões da censura.

Aliada a ampla divulgação sobre a abertura política que gerou uma enorme expectativa de liberalização da censura no interior da classe artística, ocorreu a intensificação do processo de eclosão de novos valores na sociedade brasileira. A chamada "revolução de costumes" foi um processo de proporções maiores, ocorrendo em escala mundial, iniciado em meados dos anos 1960, e que imprimiu uma nova face às sociedades da chamada "nova era".¹⁹⁹

Discussões como a liberação feminina, o divórcio e a possibilidade de assumir novas sexualidades, dentre outras questões, sempre inseridas na esfera comportamental estiveram em pauta nesse momento. Como não poderia deixar de ser, já que a música se consagrou nos anos 1970 como um canal de manifestação desses novos comportamentos, os temas em discussão na sociedade brasileira estavam presentes nas letras das músicas. Nada mais natural, portanto, que um

¹⁹⁸ MARCELINO, Douglas Attila. *Op. cit.* p. 86

¹⁹⁹ VELOSO, Caetano. *Op. cit.* p. 109.

número considerável de músicas abordassem temas comportamentais.

Desde a institucionalização da censura de diversões públicas em órgão governamental com funções bastante definidas, processo anterior ao regime militar, ainda na década de 1920, este órgão foi usado constantemente pelos governos democráticos ou não como forma de garantir a manutenção de uma determinada moral, sempre amparada por valores cristãos.²⁰⁰ A existência de uma longa tradição censória no Brasil foi algo constantemente utilizado pelos censores como justificativa para os cortes ou proibições nas letras das músicas:

É preciso proteger o nosso povo das influências maléficas contidas em músicas desse escalão. O assassinato é um ato que vai contra os valores de nossa sociedade cristã ocidental. O dever histórico da censura de diversões públicas é evitar que o povo brasileiro consuma valores que não lhe são próprios.²⁰¹

Esse tipo de justificativa foi utilizada como tentativa de assegurar uma suposta legitimidade para a censura de divertimentos. Ao contrário da censura de temas eminentemente políticos, que era feita de forma mais velada, a censura de temas que circularam na esfera da moral foi amplamente alardeada pela DCDP, até mesmo em veículos de grande circulação como foi o caso da entrevista do ministro Ibrahim Abi-ackel concedida ao maior semanário do país. Quando questionado pelo entrevistador sobre as conseqüências da abertura política para a censura de diversões, o ministro deu uma resposta rápida e certa:

A censura nunca terá fim porque ela tem uma função histórica, a

²⁰⁰CARNEIRO, Maria Lúcia Tucci. *Op. cit.* p. 96

²⁰¹Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.2390/79, 24 de junho de 1979.

de proteger o nosso povo. Essa proteção é dever de todo o governo, independente de suas orientações políticas.²⁰²

Mesmo com a divulgação de que a censura de divertimentos tinha como objetivo "superior" a defesa da moral e dos bons costumes, a maioria dos artistas viu nessa defesa da moralidade uma espécie de desculpa para a existência da censura.

Assim torna-se imperioso nesse momento explicarmos que a ação de censurar uma produção artística, seja uma música, peça de teatro, filme, jornal ou livro, consiste em um ato de caráter eminentemente político. Quando afirmamos que a grande maioria dos vetos da censura musical ocorreu em virtude de aspectos morais, estamos nos referindo às justificativas apresentadas pelos censores para o veto, mas não estamos querendo com isso caracterizar o ato de censurar como uma ação desprovida de conotação políticos.

Podemos perceber esse fato nas cartas ou circulares enviadas pelos compositores ou por suas gravadoras a DCDP no intuito de solicitar a reavaliação de suas composições. Em todas as cartas, foram feitas afirmações no sentido de questionar o corte ou veto já que as músicas em questão não abordavam temas políticos. Em uma carta enviada pela compositora Rita Lee à censura em 1982, a compositora discordava da censura de sua música já que,

*Papai me empresta o carro não é uma música com contornos políticos. Aliás, toda a minha obra não o é. Por isso, é difícil, de minha parte, compreender porque a perseguição em relação as minhas músicas, ainda mais em uma época de liberalização do regime.*²⁰³

Nas justificativas dos três censores apresentadas para o

²⁰² Veja. 23. dez. 1981.

²⁰³ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.5471 /82, 06 de janeiro de 1982. Carta anexada ao processo.

veto na música *Papai me empresta o carro*, de Rita Lee, houve unanimidade quanto à exigência de supressão da frase “me empresta o carro para eu poder fazer muitos filhos com as minhas namoradas”.²⁰⁴ Para os censores, o problema da música era essa única frase, Lee não aceitou a sugestão da censura e decidiu não gravar a composição.

O cantor e compositor Gonzaguinha assim como Rita Lee, teve problemas com a censura em 1982. O pedido de autorização para gravação da música de sua autoria chamada *Cavaleiro solitário* foi negado. Como justificativa para tal ato, os censores perfilaram idéias que diziam respeito ao “ode ao ser solitário”, impedindo com isso a “constituição de uma família nuclear”.²⁰⁵ Gonzaguinha fez valer o seu direito de recurso. Na justificativa para o pedido de recurso, o cantor questionou a “existência de uma censura política em um regime que se auto proclamava democrático”. Seu primeiro pedido de recurso foi negado. Na segunda tentativa, agora em nome de sua gravadora, o pedido de recurso foi então, aceito.²⁰⁶ Na segunda análise o veto inicial foi mantido.²⁰⁷

Acreditamos que o veto a essa composição dizia respeito à vigilância sobre a pessoa pública de Gonzaguinha na medida em que, em diversos momentos os censores referiam-se a ele como uma pessoa “deteriorada moralmente”.²⁰⁸

Em uma cartilha que circulou nas turmas de censura entre os anos de 1982 e 1983, cuja autoria não foi possível estabelecer, encontramos reunidos os princípios básicos da censura de diversões públicas, a saber:

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.6662 /82, 18 de abril de 1982.

²⁰⁶ *Idem* p. 28.

²⁰⁷ *Ibdem* p. 29.

²⁰⁸ *Ibdem.* p. 32.

- 1- A defesa do ideário cristão;
- 2- A conservação dos valores da família brasileira;
- 3- A moral e os bons costumes acima de qualquer tópico.
- 4- Defesa do regime instituído
- 5- Proteção da imagem das forças armadas
- 6- Respeito aos símbolos nacionais (hino e bandeiras).²⁰⁹

Essa cartilha pode ser vista como uma tentativa de acalmar os anseios dos funcionários da Divisão que temiam por seus empregos, já que acreditavam que a DCDP seria desativada após o fim do regime militar. No segundo parágrafo da introdução, o relator afirmava que:

era preciso atentar para o fato de que a valorosa tarefa da censura de diversões não seria obliterada por governo algum.²¹⁰

Orientada no sentido de “defender a moral do povo brasileiro”, nada mais natural de que a maioria dos vetos às letras musicais circulassem em torno da tópica da moralidade.

Para se ter uma idéia, em 1976 deram entrada na Divisão 307 pedidos de censura de letras musicais.²¹¹ Desses, 102 foram liberados na primeira análise. Dos 205 pedidos restantes, 151 foram censurados integralmente ou tiveram palavras suprimidas em decorrência de motivações morais. Temos, então, apenas 54 pedidos censurados por razões políticas.²¹²

O pessoal ligado à esfera musical, tal como compositores, cantores, produtores e funcionários das gravadoras, em sua maioria acreditava que a “defesa da moral”, como já foi dito anteriormente, constituía-se em uma espécie de desculpa

²⁰⁹ Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigilosas", intitulado somente de “cartilha”. Caixa 5.

²¹⁰ *Idem.* p.1

²¹¹ O número de pedidos não corresponde exatamente ao número de letras musicais avaliadas já que em certos casos, um pedido poderia dizer respeito a mais de uma composição.

²¹² Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.093/76, 25 de dezembro de 1976. Relatório anexado ao parecer. Caixa 98.

produzida no interior dos órgãos censórios com o intuito de ganhar a simpatia de determinados setores da sociedade para esse tipo de censura, já que a censura de temas eminentemente políticos era uma atitude considerada “reprovável”.²¹³ Essa noção contribuiu em muito no sentido de consolidar uma determinada memória acerca da censura musical no período, memória essa que tende a valorizar as músicas censuradas em razão de temas políticos.

É significativo o número de trabalhos que abordaram a temática da censura musical e enfocaram apenas a censura de temas eminentemente políticos. As diversas memórias escritas por atores que vivenciaram esse momento seguem esta mesma tendência.²¹⁴

Com base na análise da documentação oriunda do próprio órgão responsável pela realização da censura de diversões públicas, podemos observar o fato de que o mote da censura musical durante a ditadura militar foi a questão comportamental.

Mais uma vez tomamos como base os relatórios anuais da DCDP: em 1979, temos 404 pedidos de censura a letras musicais, sendo que 120 foram liberadas na primeira análise. Dos 284 pedidos restantes, apenas 17 sofreram intervenções da censura geradas em virtude de motivações de caráter

²¹³ BAHIANA, Ana Maria. *Op. cit.* p. 180.

²¹⁴ Para as memórias ver: MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000 e VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Para os outros tipos de análise ver: MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, BERG, Creuza. *Os mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar*. São Carlos: EDUFScar, 2002, VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: olho d' água, 1999, MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. Rio de Janeiro: Ed.34, 2003 e VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

político.²¹⁵ Essa tendência pode ser observada em todos os relatórios emitidos pela DCDP a partir de 1967.²¹⁶

Em 1986, ou seja, um ano após o fim do regime militar, foi encaminhado pelo diretor da DCDP ao ministro da Justiça um ofício intitulado "Por que continuamos?". Esse documento contém as razões expostas por três censores, Maria Luiza Barroso Cavalcanti, José do Carmo Andrade e Antonio Flávio para comprovar a necessidade de uma modernização da Divisão de Censura. Esses censores, "imbuídos das mais altas qualidades profissionais", foram indicados por seus colegas de profissão para a tarefa de "defender a Divisão".²¹⁷ A preocupação dos funcionários da censura ficou clara nesse documento. Embora todos fossem funcionários públicos de carreira, com estabilidade em seus empregos, foi grande a preocupação com as possíveis transferências, provocadas pelo fim do regime militar. A argumentação central elaborada pelos censores fixou-se na tarefa de desvencilhar a censura de diversões públicas da ditadura militar no intuito de legitimar sua permanência, já que ela seria "atemporal, histórica e inerente a cultura de nossos cidadãos".²¹⁸

Essa atitude espontânea provinda do interior do próprio órgão censório não deve ser encarada apenas como uma tentativa de garantir a manutenção dos empregos desses censores. Na verdade, a idéia de que o funcionamento da Divisão, embora influenciado pelos princípios norteadores dos

²¹⁵ Estamos aqui nos referindo à política em sentido restrito, reiterada a observação quanto ao fato de que todo ato censório é, em última instância, político. Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.6789/79, 21 de dezembro de 1979. Relatório anexado ao parecer. Caixa 95

²¹⁶ Foram encontrados relatórios anuais a partir de 1968. Em 1967, temos dois relatórios semestrais, o que nos permitiu fazer o somatório de pedidos de censura musical ocorridos nesse ano.

²¹⁷ Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigilosas", intitulado somente "Por que continuamos?". Caixa 5.

²¹⁸ *Idem.* p. 7.

militares, foi inevitável. Já que a “DCDP seria a especialização óbvia de um tipo de censura há muito em curso no Brasil” esteve presente durante todo o regime militar.²¹⁹

Na análise censória da composição *1, 2, 3 de Oliveira 4*, ocorrida em outubro de 1967, o censor Coriolano de Loyola Fagundes, futuro chefe da DCDP, já explicitava a idéia da inevitabilidade do funcionamento da censura de diversões públicas dizendo que

não é porque o compositor louva os ideais da Revolução de 1964, que a Censura Federal irá obliterar o fato de que a referida composição está recheada de palavras de baixo calão. Somos uma instituição ligada ao regime vigente, nisso não há o que se discutir, entretanto, a função endógena desse órgão que é defender a moral, a religião e os bons costumes teria lugar com qualquer tipo de regime instituído.²²⁰

Mais adiante, em 1969, presente em outra justificativa, agora para o veto na composição *Amigos & cia*, observamos em meio à argumentação do censor para o veto, a referência a DCDP da seguinte forma:

(...) instituição das mais nobres no cenário nacional, a censura de diversões públicas, ancorada legalmente em leis federais, estaduais e municipais é conseqüência do caráter zeloso e ordeiro do nosso povo e emana desse mesmo povo, emanaria dele de qualquer forma.²²¹

No ano de 1972, no requerimento para a segunda análise da composição musical intitulada *Gata garota*, o censor Barbosa Neves, alude à responsabilidade dos militares em “modernizar as leis censórias”. Segundo o censor,

²¹⁹ Série "correspondência oficial", Subsérie "informações sigiloso", intitulado somente de "Por que continuamos?". Caixa 5. p. 12.

²²⁰ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.8966/67, 21 de outubro de 1967. Caixa 114. p. 5.

²²¹ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.1111/69, 01 de junho de 1969. Caixa 114. p. 2

não se pode mais censurar com base em leis antiquadas, a maioria da década de 1940 ou 1950, faz-se mister uma elaboração por parte do nosso governo, de leis de censura mais atuais. Temos que levar em conta a evolução natural de uma instituição peculiar a nossa nação, a censura em nome dos ideais cristãos ocidentais.²²²

Diferentemente dos vetos nas composições citadas acima, as justificativas dos censores para os vetos na música *São Paulo SA* podem ser inseridas no rol das questões políticas. Em meio a outras indagações, o censor questionou o direito do compositor de referir-se à "cidade de São Paulo como cidade do povo". Para além desse fato, o censor também afirmou que,

A censura é legítima porque emana do povo. Do nosso povo ordeiro (...). E em nada podemos questionar a validade de um veto já que seu objetivo máximo é poupar a maioria da nossa população de certos despudoramentos.²²³

Para referendar o veto total da composição *Manhã de amores*, os censores utilizaram a argumentação "fora dos padrões morais do povo brasileiro".²²⁴ Em carta enviada à Divisão, Agnaldo Timóteo, autor da música, questionou a autoridade dos funcionários da censura para avaliar o que era ou não "padrão moral do povo brasileiro". Em resposta a Timóteo,

nossa autoridade emana do povo e para o povo trabalhamos. Devido a isso, não existe melhor justificativa do que a nossa função que é servir o nosso país.²²⁵

Em 1975, o censor Coriolano Fagundes publicou o livro *Censura & liberdade de expressão*, no qual ele pretendeu traçar um panorama histórico da "evolução" da censura de

²²² Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.809/72, 18 de março de 1972. Caixa 117. p. 16.

²²³ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.3401/73, 07 de junho de 1973. Caixa 117. p. 24.

²²⁴ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.00879/73, 04 de dezembro de 1973. Caixa 117. p. 02.

²²⁵ *Idem.* p.16.

diversões públicas no mundo. Argentina, Canadá, Chile, Espanha, Estados Unidos, França, Inglaterra, Itália, México, Noruega e Suécia foram os países contemplados na primeira parte da análise de Fagundes. Segundo o censor, era “normal e bem visto” que países desenvolvidos, não importando o tipo de regime que adotassem, zelassem pelo “bem estar moral do seu povo”.²²⁶

Na segunda parte do livro, dedicada exclusivamente à censura no Brasil, o autor contempla a censura à televisão, teatro, letras musicais, cinema e rádio.²²⁷ Baseado em sua experiência como técnico de censura desde o início do funcionamento da DCDP em Brasília, no ano de 1966, Fagundes traça possíveis caminhos para a Divisão e faz um apanhado geral das principais leis de censura que regem o funcionamento da DCDP. Em diversos momentos da análise de Fagundes, identificamos a presença da idéia de que a censura de costumes era uma instituição “natural” e “necessária”, independente do regime instituído no país.

Censura & liberdade de expressão foi distribuído pelos diferentes setores da DCDP e a sua leitura era considerada “imprescindível ao bom censor”, por tratar-se de obra “central para o entendimento da profissão”.²²⁸ Alguns exemplares foram enviados para o Ministério da Justiça, diretoria da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) e para as SCDPs do Rio de Janeiro e São Paulo.²²⁹ A Rede Globo de televisão e a gravadora Phonogram encaminharam ofícios à DCDP com pedidos de envio do livro de Fagundes para as suas

²²⁶ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão: tudo sobre a censura - aos meios de comunicação no Brasil e no mundo*. São Paulo: Edição do autor, 1975. p. 35 e 36.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ Série "correspondência oficial", Subsérie "ofícios de comunicação", ofício n. 4556/75, de 08 de junho de 1975. Caixa 4. p. 3

²²⁹ *Idem.* p. 4

matrizes no Rio de Janeiro.²³⁰

Nas duas partes que compõem esse livro podemos observar a menção da censura de costumes em tons visivelmente laudatórios. Por outro lado, a censura ancorada em motivações de caráter político só foi mencionada uma única vez e, mesmo assim, sobre temas não restritivos ou controversos:

Conteúdo que pode motivar proibição ou corte: que atente contra a segurança nacional, contra ao regime vigente, contra o respeito a direitos e garantias individuais.²³¹

Como podemos perceber, foi de forma bastante sucinta que Fagundes referiu-se à censura de motivação política, quase que envergonhadamente. Devido à adoção do livro de Fagundes como leitura obrigatória, podemos identificar essa idéia como norteadora do pensamento da maioria dos funcionários da DCDP.

Na análise da música *Preguiça*, de autoria não identificada, enviada à DCDP no ano de 1980, observamos o veto total da referida canção devido ao fato desta aludir de forma positiva ao "ato da preguiça". Para o censor, deixar-se levar pela preguiça era algo contrário "a moral e aos bons costumes da nossa sociedade".²³² Questionado pelo autor da composição sobre o que "exatamente seria moral e bons costumes", o censor munuiu-se da seguinte explicação:

A definição de bons costumes está intimamente ligada à acepção de moral. Tudo que refere-se ao costume, diz respeito aquilo que é usual, habitual, cotidiano, trivial na conduta de um membro de determinada sociedade. Se são bons, moralmente sadios, válidos, louváveis dentro daquele contexto social. Seriam eles, então, as condutas consagradas pela tradição e que, impondo-se aos indivíduos de uma sociedade, se transmitem através de gerações,

²³⁰ Série "correspondência oficial", Subsérie "ofícios de comunicação", ofício n. 7890/75, de 14 de setembro de 1975. Caixa 4. p. 1

²³¹ FAGUNDES. *Op. cit.* p. 136.

²³² Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.087/80, 06 de janeiro de 1980. Caixa 114.

como modelos de atitudes ideais. Não é válido e nem admissível, face à legislação de censura, procurar-se, através da diversão pública, subverter essa ordem de valores morais, ou confundi-la. (...) Por isto, são igualmente passíveis de interdição, as obras contendo o exercício do furto, mentira, traição, hipocrisia, desonestidade e preguiça.²³³

Na música *Pluft Plaft Zum! Não vai a lugar nenhum!* de Raul Seixas, enviada à DCDP em 1983, os três censores responsáveis pela análise da referida composição foram unânimes em sugerir o corte da frase que referendava a ação de "carimbar" da Divisão de censura:

Tem que ser selado, registrado, **carimbado**, **censurado**, avaliado, rotulado se quiser **gravar**. Pra Lua a taxa é alta, pro sol, identidade. Vai já pro seu foguete, viajar pelo universo, é preciso o meu carimbo, dando sim, sim, sim.²³⁴

Depois do corte da palavra "censurar" e da substituição de "gravar" por "voar", a música de Seixas foi finalmente liberada. O compositor enviou um cartão a DCDP; agradecendo o "carimbo dos militares para voar".²³⁵ Em resposta ao cartão de Seixas:

Esse é um braço do nosso governo, mas não somos militares, nem aqui trabalham militares. Por isso o senhor compositor cometeu um equívoco em seu cartão. Temos leis que nos dão respaldo legal para nossos atos e para, além disso, temos o respaldo moral de nosso povo.²³⁶

Essa tentativa de legitimar a censura de diversões públicas com base na existência de uma legislação e do respaldo de determinadas parcelas da sociedade foi uma constante durante todo o período de vigência das atividades da DCDP. A noção de que a censura de costumes era inerente a sociedade brasileira foi uma idéia disseminada pelos próprios

²³³ *Idem.*

²³⁴ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.7646/83, 14 de outubro de 1983. Caixa 114. Grifos meus.

²³⁵ *Idem.* Cartão anexado ao parecer

²³⁶ *Ibidem.* Ofício sem número e anexado ao parecer.

setores militares, com o intuito de angariar mais simpatia. Censura política era algo mal visto pela sociedade, já que remetia a falta de liberdade de expressão, entretanto, a censura de costumes seria legítima e necessária, requerida pela sociedade e principalmente pré-existente ao regime militar. Esse discurso revestido da idéia de “proteção” inseriu-se no projetor maior dos militares que acreditavam na sua capacidade de educar, proteger, e sanar os males do povo brasileiro. Os funcionários da Divisão travestiram esse discurso dos militares em seu próprio discurso, fazendo questão, inclusive, de desvencilhar-se da esfera estatal, proclamando uma espécie de autonomia da DCDP:

Com o fim do regime político iniciado em 1964, em decorrência da revolução de 31 de março, encaminhamos ao novo ministro da pasta da justiça, essa nota de regozijo pela posse e o mais sincero pedido de que se voltem os olhos para esse órgão, tão necessário ao povo brasileiro e que se observem com cuidado as suas novas funções que independem do regime político em vigor no país.²³⁷

Em alguns momentos os censores utilizaram-se até mesmo das deliberações do CSC para justificarem o funcionamento da censura de diversões públicas. O CSC entrou finalmente em vigor no ano de 1979 com o intuito de funcionar como uma instituição de caráter mediador entre a DCDP e a sociedade civil. Bastante alardeado pela imprensa, houve uma espécie de crença generalizada de que o Conselho “serviria para dar um fim na censura do regime militar”.²³⁸ Aproveitando-se desse fato, no primeiro momento em que os membros do CSC não concordaram com o pedido de liberação para comercialização do

²³⁷ Série “correspondência oficial”, Subsérie “ofícios de comunicação”, ofício n.004/86, de 13 de fevereiro de 1987. Caixa sem numeração, intitulada “pós 1985”.

²³⁸ *Jornal do Brasil*. 01.jan.1980. p. 13. O início do funcionamento do Conselho Superior de censura foi alvo de extensas matérias publicadas nos mais importantes jornais do país. Ver: *O Globo*, 01.jan.1980, “O fim da censura”, *O Estado de São Paulo*, 03.jan.1980, “CSC e seus membros” e *Folha de São Paulo*, 01.jan.1980, “Será o CSC mesmo superior?”.

disco com a gravação em estúdio dos discursos do líder camponês Francisco Julião, o então chefe da DCDP, em ofício dirigido ao ministro da Justiça, afirmou que,

ao contrário da crendice da nossa imprensa e de outros membros destacados de nossa sociedade, o Conselho Superior de Censura não está contra nós. Pelo contrário, somos integrantes de uma mesma engrenagem que objetiva fazer funcionar melhor nosso sistema governamental.²³⁹

Na resposta, o ministro da Justiça, reiterando as opiniões expressas no ofício encaminhado para seu gabinete, disse:

Concordo com a referida decisão do Conselho Superior de Censura, a irradiação dos poemas pode reavivar certas coisas que é hora de esquecer, isto é, a movimentação de camponeses e uma possível organização.²⁴⁰

Nos últimos meses de 1984, foram enviadas seis cartas à DCDP. O assunto em comum nessas cartas foi a preocupação de seus remetentes com o destino da censura de diversões públicas, já que o regime militar parecia "bem próximo do seu término". José Ortigão, além de enviar seus préstimos à Divisão de Censura, colocava-se à disposição da mesma para

vigiar pessoalmente os programas de nossa estimada televisão e ajudar os censores de Brasília a resguardarem o que nossas crianças assistem na televisão. (...) mando votos no intuito de que o governo que ganhar as próximas eleições seja capaz de manter essa instituição tão presente e valorosa.²⁴¹

A dona de casa "cuidadosa", como se definiu Inez Branco, remeteu carta à DCDP, externando suas preocupações com a censura, mas especificamente no que se referia ao caso da

²³⁹ Série "correspondência oficial", Subsérie "ofícios de comunicação", ofício n.345/81, de 14 de fevereiro de 1981. Caixa 24. p. 8. Agradeço a Miliandre Garcia de Souza por ter me chamado a atenção para esta fonte.

²⁴⁰ *Idem.* p. 10. A deliberação do CSC ocorreu no sentido de aprovar a divulgação do disco do Francisco Julião apenas para a comercialização e não difusão pelos meios de comunicação.

²⁴¹ Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 309, Belo Horizonte, 07 de agosto de 1984. Caixa 4.

censura musical. Segundo ela,

tenho ouvido muita bandalheira na rádio aqui de Governador Valadares, acredito que no resto do país também ocorra a mesma situação. Quero por meio desta carta, repassar as informações para os censores sobre determinadas músicas que sempre tocam por essas bandas. (...) Acredito de coração aberto na sinceridade de vocês e rezo que dêem continuidade a este trabalho de zelo pela moral de nosso povo.²⁴²

Na carta de Iranildo da Cunha, "cidadão mineiro de qualificações", que solicitou ao chefe da DCDP a maior observância sobre "nossa televisão e músicas", já que, segundo o mesmo, era preocupante a situação em que se encontravam esses meios de comunicação em nosso país, vinha dito que

a censura não deve ser desativada. Entendo que se acabe com a censura nos jornais, já que não é justo que nosso povo não possa ter acesso a todos os acontecimentos políticos ocorridos no país, mas no quesito dos divertimentos, não podemos bobear porque todos têm acesso a eles, dos mais pobres aos mais ricos, diferente dos jornais. (...) Sou plenamente a favor da censura que incide sobre os divertimentos públicos, eu e toda a minha família somos a favor.²⁴³

Uma cópia dessa carta foi remetida ao ministro da Justiça juntamente com uma circular abordando os mais variados assuntos de caráter administrativo, em meio aos quais foi feita uma menção à necessidade de manter-se em funcionamento a DCDP, já que os "próprios cidadãos qualificados" (fazendo uma alusão à carta de Iranildo Cunha) solicitavam a continuidade da censura. Depois dessa assertiva, foi anexada a referida carta. A circular não

²⁴² Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 312, Governador Valadares, 15 de setembro de 1984. Caixa 4.

²⁴³ Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 313, Belo Horizonte, 12 de outubro de 1984. Caixa 4.

recebeu resposta do Ministério da Justiça.²⁴⁴

Ignácio Brandão, baiano de Cachoeira, “dignou-se a manifestar suas opiniões” já que agora, acreditava ser este um governo de caráter:

Cuidadoso que sou, venho por meio desta carta manifestar meu apoio incondicional a censura do regime militar. (...) somente esta foi capaz de dignificar o nosso Brasil embora ainda seja capaz de perceber muitas falhas na vigilância da censura, dou como exemplo para isso aos enredos das escolas de samba do grupo principal do carnaval de 1984. Isso não pode, só bandalheira. Se a censura acabar, o que será do futuro de meus três filhos?²⁴⁵

Teresa da Penha, assim como Ignácio Brandão preocupava-se com o futuro dos filhos e das “crianças em geral” na medida em que os “queridos” gerais saiam, não haveria mais vigilância sobre os divertimentos:

Na minha opinião, a televisão é o caso mais problemático porque atinge um número muito grande de pessoas. Não é? Quem hoje em dia não vê televisão? Todo mundo. Por isso, a censura deveria continuar realizando a sua missão cívica de proteger as crianças.²⁴⁶

O chefe da DCDP, Coriolano Fagundes, já no governo Sarney, ainda recebia dezenas de cartas e mensagens de diferentes estados, nas quais era solicitado que cenas ousadas fossem proibidas de serem veiculadas na televisão.²⁴⁷ Fagundes buscou sempre apartar diversão e bons costumes das questões políticas. Ao justificar a permanência por parte de setores da sociedade da “busca” por censura, sublinhou que “a

²⁴⁴ Série "correspondência oficial", Subsérie "ofícios de comunicação", ofício n.453/84, de 14 de novembro de 1984. Caixa 33.

²⁴⁵ Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 316, Cachoeira, 24 de março de 1984. Caixa 4.

²⁴⁶ Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 317, Belo Horizonte, 12 de junho de 1984. Caixa 4.

²⁴⁷ KUSHNIR, Beatriz. *Op. cit.* p. 142.

censura de costumes era independente da política".²⁴⁸ O importante a concluir, entretanto, é que essa tentativa de manutenção do ato censório demonstra o peso de uma tradição, de uma burocracia e, principalmente, de vozes conservadoras.

Com o fim do regime militar, a censura musical continuou funcionando, embora de forma cambaleante já que a maioria dos compositores não enviava mais as suas obras para a verificação da censura. O decreto n. 20.493/46 não perdeu a sua vigência, significando que os censores ainda possuíam bases legais para justificar seus vetos.²⁴⁹

Em 1986, deram entrada na DCDP apenas 89 letras musicais e no ano seguinte, esse número caiu para 68 composições.²⁵⁰ Todas essas composições foram liberadas sem cortes, restando dúvidas até mesmo se foram analisadas na medida em que, a lei n. 5.537, revogada no final de 1985, desabilitou a DCDP de penalizar aqueles compositores que não enviassem as suas músicas à Divisão de Censura e, conseqüentemente, desobrigou-os da necessidade do aval da censura para gravarem sua obra.²⁵¹

O ministro da Justiça, Fernando Lyra, declarou em julho de 1985 que a "censura está extinta". Entretanto, apenas seis meses após a declaração, o presidente José Sarney ordenou que se proibisse o filme do diretor francês Jean Luc Godard, *Je*

²⁴⁸ Série "correspondência oficial", Subsérie "ofícios de comunicação", ofício n.453/84, de 14 de novembro de 1984. Caixa 33.

²⁴⁹ O decreto n. 20.493/46 perfilava condutas e dispunha sobre o funcionamento do SCDP, a censura prévia, o cinema, o teatro, a radiofonia, o direito autoral e a fiscalização das infrações e penalidades. Como pudemos observar no decorrer na nossa análise, esse decreto foi usado pelos censores diversas vezes para justificar seus vetos.

²⁵⁰ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.2599/87, 16 de setembro de 1987. Relatórios anexados ao parecer. Caixa "pós 1985".

²⁵¹ *Censura Federal* (conjunto de leis). Brasília: Editor Carlos Rodrigues, 1971. p. 215.

vou *salve, Marie*.²⁵² É importante ressaltar que essa proibição foi feita pelo próprio presidente e não pelos censores da DCDP, em decorrência das pressões que determinadas parcelas da sociedade fizeram no intuito de proibir a exibição do filme. O filme em questão já vinha sendo objeto de polêmicas antes mesmo de chegar ao Brasil.²⁵³ Donas de casa em Belo Horizonte fizeram passeatas pela proibição do filme, em apoio às diretrizes da CNBB. Dom Luciano Mendes de Almeida, na época secretário da entidade, divulgou uma nota de apoio ao fim da censura desde que as obras nas quais figurassem personagens religiosos não os expusessem de forma diferente daquela adotada pelas linhas da Igreja. Para dom Luciano, não existia censura, “havia orientação sobre o que fazer e como apresentar determinados temas tão caros ao nosso povo”.²⁵⁴

Podemos identificar nesse episódio do filme de Godard traços de permanência da intervenção autoritária do Estado no campo da cultura, mesmo com o fim informal da censura de diversões públicas. A idéia de que era necessário uma “vigilância” sobre os espetáculos ainda estava na cabeça de muitos. Nessa direção, quanto aos anos de 1984 e 1985, o jornalista Zuenir Ventura ressaltou que,

se 1984 foi para a cultura o ano do consenso, tecido pela campanha das Diretas e pela eleição e morte de Tancredo, 1985 foi o ano do dissenso, isto é, do debate e da polêmica; em uma palavra, do desacordo (...) 1985 desarrumou o que 1984 tinha arrumado - na aparência. Mas isso, em lugar de ser o fim do mundo, parece ser o começo de outros tempos.²⁵⁵

²⁵² GOLDMANN, Annie. *Je vou salve, Marie: um filme cheio de graça in Revista Estudos Avançados*. São Paulo: IEA/USP, n. 5, pp 76-9, 1989.

²⁵³ Na França, o filme de Godard recebeu menções de repúdio de instituições católicas.

²⁵⁴ SIMÕES. *Inimar. Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC, 1999. p. 229.

²⁵⁵ GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão a abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 266.

Em 1986, cenas de sexo na novela das oito e nas telas de cinema ainda eram capazes de provocar uma expressiva reação popular. A prática de escrever à censura para solicitar uma ação mais rigorosa da mesma, era, como já foi demonstrado, um fenômeno anterior e esse momento.²⁵⁶ Esse expediente refletia, portanto, uma continuidade. Persistia uma parcela da sociedade ainda desejosa de tutela e por outro lado, um governo desejoso de manter a intervenção na seara pública e privada.

Em 1986, ao lado do referido filme de Godard, outro filme também foi destaque nesse momento. *O último tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci, em que Marlon Brando e Maria Schneider protagonizaram uma cena de sexo bastante comentada, teve sua exibição na TV brasileira proibida.²⁵⁷ Arrastando filas aos cinemas em 1972 em vários países, levou sete anos para entrar no circuito dos cinemas brasileiros.²⁵⁸ Em 1985, a censura aprovou a sua exibição na televisão com cortes. Mas o filme não foi ao ar. As cartas enviadas à DCDP e ao Ministério da Justiça, aliadas ao diversos abaixo-assinados feitos em todo o país, pressionaram mais uma vez o governo Sarney. Novamente, a proibição emanou da Casa Civil da Presidência da República.²⁵⁹

Essa série de correspondências enviadas ao governo fez parte de uma estratégia: a ação de setores mais conservadores da Igreja, ancorados na vigília da “moral e dos bons costumes”. Membros mais conservadores de algumas entidades católicas, principalmente chefes paroquiais, para terem êxito nas empreitadas de censura, agiram em três diferentes níveis:

²⁵⁶ Todos os remetentes das cartas enviadas a DCDP nos anos de 1985 e 1986 pediam uma ação mais rigorosa da Divisão e conclamavam a entidade a manter-se em funcionamento.

²⁵⁷ SIMÕES, Inimá. *Op. cit.* p. 169.

²⁵⁸ *Idem.* p. 172.

²⁵⁹ *Veja*, 18. nov. 1986. p. 40.

foram diretamente ao Planalto falar com o presidente, pressionaram os donos de emissoras e também dispunham de

uma terceira arma, a mais eficiente: bispos e padres pedem aos fiéis, nas missas, que se manifestem. Periodicamente, o Palácio do Planalto, o Ministério da Justiça e a própria censura são abarrotados pelo correio por toneladas de cartas, telegramas, e telex de protesto.²⁶⁰

Embora Kucinski tenha exagerado ao falar em toneladas de cartas, o número de correspondências enviadas à DCDP entre os anos 1984 e 1986 relacionadas a entidades religiosas foi significativo.²⁶¹ Muitas vezes por ingenuidade ou desinformação, os remetentes enviaram às próprias instruções recebidas, inclusive o modelo de texto sugerido pelo padre ou bispo da região:

O filme tal me ofendeu por isso através desse meio escrito venho manifestar minha indignação e remeter os meus protestos a essa Divisão de censura. Com base nesse modelo do padre Antonio, quero dizer a digníssimas Censura Federal que o filme *O último tango* me ofendeu.²⁶²

Utilizando-se do artifício do envio da carta, na "campanha" contra a liberação do filme de Godard, o Centro Bíblico Católico, em nome da Liga do Professorado, ambos com sede em São Paulo, escreveu cerca de 18 cartas, encaminhadas ao ministro Fernando Lyra. Nelas, o diretor do Centro, "Frei Paulo Avelino de Assis" exigiu que o filme não fosse exibido em lugar algum sem que houvesse um controle absoluto, pois "não existe o direito de criar salas, para ali desrespeitar pessoas".²⁶³ Nessa mesma carta, frei Paulo também externou

²⁶⁰ KUCINSKI, Bernardo. *O fim da ditadura militar*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 59.

²⁶¹ Das 100 cartas encontradas no acervo da DCDP que correspondem a esse período, 78 fazem algum tipo de alusão a entidades religiosas.

²⁶² Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 320, Ubatuba, 14 de outubro de 1986. Caixa 4.

²⁶³ Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 327, São Paulo, 21 de setembro de 1986. Caixa 4.

suas preocupações com as músicas:

As músicas dos filmes eróticos são parte dessa estratégia de propagar o erotismo. Por isso, a minha preocupação é também com essas músicas que passam de casa em casa e desvirtuam nossos jovens do catolicismo.²⁶⁴

Muitas pessoas não identificaram o fim do regime militar com o término da censura de diversões públicas. Em 1986, ocorreu a "Campanha nacional contra o erotismo e a pornografia instalada nos comerciais e novelas exibidos na TV". 40 mil assinaturas foram recolhidas na cidade de Fortaleza, demandando

uma Nova República liberal, não libertina, para isso, a continuidade no funcionamento da censura de costumes é primordial.²⁶⁵

O Centro Bíblico Católico liderado por frei Paulo Avelino de Assis, seguindo "o exemplo de outros estados da federação", recolheu cerca de 100 mil assinaturas em prol da campanha contra o erotismo e a pornografia.²⁶⁶

Como podemos perceber, a campanha contra a pornografia e o erotismo na televisão mobilizou diferentes grupos católicos espalhados por todo o país. Em uma matéria da revista *Veja*, seu autor conseguiu identificar 204 grupos católicos situados em grandes cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador e em cidades com menor expressão populacional como Cachoeira, Barbacena e Gramado que, através de grupos com caráter religioso, manifestaram-se no sentido de condenar a "pornografia na televisão".²⁶⁷

A partir de 1986, intensificou-se o debate na Assembléia

²⁶⁴ *Idem.* p. 07.

²⁶⁵ *Veja*, 09. set. 1986. p. 22.

²⁶⁶ Série "correspondência oficial", Subsérie "manifestações da sociedade civil", carta n. 329, São Paulo, 14 de outubro de 1986. Caixa 4.

²⁶⁷ *Veja*, 09. set. 1986. p. 24

Constituinte, acerca do destino da DCDP. A maioria de seus participantes era a favor do fim total da censura de diversões públicas, já que esta seria apenas uma “anomalia resultante de um regime autoritário”.²⁶⁸ Entre anseios, aspirações e ações, a Nova República despontava com as reformas, a mais importante delas realizada por uma Assembléia Nacional Constituinte. No embate entre reformular o legislativo e retirar o “entulho autoritário”, a nova Constituição, marcada pelo título de “Constituição Cidadã”, definiu, na área dos direitos individuais, o Serviço de Censura como tendo um caráter classificatório e indicativo.

Projeto de lei apresentado em um primeiro momento pelo ministro Lyra no período em que esteve à frente da pasta da Justiça propunha a transformação do Serviço de Censura em Serviço de Classificação de Espetáculos, subordinado diretamente ao gabinete do ministro da Justiça. O projeto foi engavetado pelo sucessor de Lyra no Ministério da Justiça, Paulo Brossard, que considerava a proposta “extremamente avançada”.²⁶⁹ O projeto de lei de Lyra foi retomado na Constituinte, passando por algumas modificações, dentre elas a vinculação do Serviço de Classificação de Espetáculos ao Ministério da Educação e Cultura e não mais ao Ministério da Justiça como previa o projeto anterior.²⁷⁰

A DCDP só foi finalmente extinta com a outorga da Constituição de 1988 na qual a censura de diversões públicas passou para a responsabilidade do Ministério da Educação e adquiriu um caráter apenas classificatório, significando a indicação do melhor horário de exibição dos programas e da faixa etária ideal para sua assistência.

²⁶⁸ FAORO, Raymundo. *Assembléia Constituinte: a legitimidade recuperada*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 78. Vol. 2.

²⁶⁹ *Idem*. p. 34. Vol. 2.

²⁷⁰ *Ibidem*. P. 39. Vol 2.

Um número razoável de técnicos de censura alocados na DCDP foi remanejado para o Serviço de Classificação de Espetáculos vinculado ao Ministério da Educação e Cultura. Os funcionários sobressalentes foram destinados a diversas funções dentro de órgãos pertencentes ao sistema público federal. Houve ainda alguns censores que entraram com pedidos de aposentadoria por "motivo especial" junto ao Ministério do Trabalho. A principal alegação dos censores para o pedido de aposentadoria circulou em torno da idéia de "serviços prestados":

Tendo os censores cumprido um grande serviço a nação e tendo o órgão federal para o qual haviam feito concurso público sido extinto torna-se assim merecedor de aposentadoria aquele funcionário que prestou serviço por mais de 15 anos dentro do órgão extinto.²⁷¹

Em 1989, antigos funcionários da DCDP fundaram a ANACEN (Associação Nacional de Censores). Essa entidade com sede e foro em Brasília teve como principal objetivo regulamentar as transferências e os pedidos de aposentadoria dos ex-censores. Reconhecida como entidade de caráter classista pela portaria n. 456/89 do Ministério do Trabalho, a ANACEM possuiu apenas uma presidente, a notória ex-censora Solange Hernandez.²⁷² A entidade focou suas ações na tentativa de conseguir a aprovação dos pedidos de aposentadoria. Depois de poucos meses em julgamento no Ministério do Trabalho, as aposentadorias "especiais" foram concedidas. Como o cargo de técnico de censura tinha sido extinto havia quase um ano, os cálculos para as aposentadorias foram feitos tendo por base

²⁷¹ Série "correspondência oficial", Subsérie "ofícios de comunicação", ofício n.009/89, de 24 de fevereiro de 1989. Caixa sem numeração, intitulada "pós 1985".

²⁷² *O Globo*. 23.Mar.1989. p. 4. Solange Hernandez tornou-se conhecida da população em geral devido a matérias na imprensa que a denominaram como Solange "tesourinha".

os vencimentos dos delegados federais, ou seja, a aposentadoria “especial” concedida a um ex-censor teve o mesmo valor daquela a qual um delegado federal com no mínimo 30 anos de serviço tinha direito.²⁷³ O número de solicitações visando as aposentadorias “especiais” duplicou no ano de 1990.²⁷⁴

Todos as solicitações de aposentadoria dos ex-censores foram atendidas pelo Ministério do Trabalho em menos de quatro meses, rapidez notável em se tratado de morosos processos burocráticos. Depois de 1991, os membros da ANACEN passaram a se dedicar à promoção de atividades artístico-culturais tais como sessões de cinema, cursos de culinária e pintura e viagens culturais. A entidade foi extinta em 1996.²⁷⁵

²⁷³ *Veja*. 18 set. 1989. p. 78.

²⁷⁴ *Jornal do Brasil*. 01. Abr. 1990. p. 4-B.

²⁷⁵ KUSHNIR, Beatriz. *Op. cit.* p. 123.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa insere-se em uma nova safra de estudos sobre o regime militar que têm por objetivo central empreender uma análise acerca do funcionamento de mecanismos institucionais desse tipo de regime, como foi o caso da censura musical que fez parte da censura de diversões públicas.

Nos final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a música, aliada à expansão da televisão, tornou-se um produto de consumo de massas amplamente aceito no Brasil e no mundo. Esse fenômeno levou ao enorme crescimento do público consumidor de músicas brasileiras. Este fato não passou despercebido e em todo o período de duração do regime militar houve uma constante vigilância sobre o que era produzido e veiculado na esfera musical. Para além da censura musical propriamente dita, houve também uma preocupação por parte dos órgãos de segurança e informação com as mensagens veiculadas por cantores e compositores em suas músicas e *shows*.

Procuramos analisar detalhadamente todo o processo técnico-burocrático de realização da censura musical na tentativa de entender os principais motivos que levaram aos vetos nas letras musicais. Identificamos os temas que circularam pela esfera da moralidade como as principais razões apresentadas pelos censores nas suas justificativas para os vetos. Temas como divórcio, homossexualismo, uso de entorpecentes, a liberalização sexual da mulher, dentre outros, estiveram presentes nas razões centrais para a censura. Não afirmamos que os temas políticos *stricto sensu* estivessem ausentes das motivações censórias mas que as

razões de caráter moral prevaleciam.

Em um momento no qual a “revolução de costumes” ocorria no mundo todo, temas do universo comportamental não puderam deixar de ser abordados pela música. O número de canções que chegou à DCDP e que de alguma forma fazia referência direta ou indiretamente às mudanças comportamentais foi enorme. Os movimentos musicais desse momento, como o Tropicalismo, a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o rock nacional, já no início dos anos 1980, pretenderam, cada um a seu modo, discutir e propor novos comportamentos, para além das inovações de caráter musical. Em virtude disso, os novos valores propostos e discutidos por esses movimentos não puderam ficar ausentes da produção musical de seus adeptos.

Paralelamente a isso, o regime militar esteve interessado em manter um determinado padrão moral restritivo em relação aos novos comportamentos defendidos e veiculados por algumas músicas. Por isso a censura de temas comportamentais foi tão intensa. Desse modo, havia, de um lado, a necessidade de os compositores e cantores abordarem essas questões e, de outro, a preocupação da censura em manter determinados assuntos fora do alcance da maioria da população, já que a enorme amplitude do consumo de músicas nesse momento era um fato amplamente conhecido.

A censura musical, como não poderia deixar de ser, acompanhou o crescimento e solidificação de seu órgão central, a DCDP. Um complexo processo de centralização e uniformização da censura de diversões públicas durante o regime militar refletiu-se incisivamente nos vetos às letras musicais. A divisão de censura chegou ao início dos anos 1980 com elevado nível de profissionalização de seus funcionários, o que pode ser observado na uniformidade alcançada nos pareceres censórios. Ao contrário do que alguns autores

afirmam, a censura musical não teve o número de vetos reduzido nos anos da abertura política.²⁷⁶ Foi exatamente nesse momento que o número de vetos elevou-se em virtude da profissionalização da censura e da presença constante de temas comportamentais nas letras musicais.

Pressionada pela constante campanha feita pela mídia em torno da abertura política, funcionários da censura temiam por seus destinos. Esse pode ser outro fator causador do aumento dos vetos no final do regime militar. O processo de desmonte da censura de diversões públicas só teve fim no início dos anos 1990, o que nos comprova a dificuldade encontrada pelos governos de transição em lidar com a questão.

Ao contrário da censura feita à imprensa que era “mal vista” pela sociedade civil, a censura de diversões públicas foi aceita e requisitada, como pudemos ver em nossa análise, sobretudo através das cartas enviadas à DCDP. Esse fato foi usado pelos governos militares na tentativa de legitimar a ação censória e, os integrantes da DCDP utilizaram-se do mesmo argumento na tentativa de legitimação de seu ofício frente à sociedade. Reside nessa equação a dificuldade encontrada para o desmonte da censura de diversões públicas no momento posterior à abertura política.

Nossa análise buscou estudar a censura musical sem a idéia de identificar “culpados” ou “inocentes”. No auge da expansão do mercado fonográfico brasileiro, era praticamente impossível para um compositor não acatar as sugestões da censura já que ele necessitava de sua aprovação para poder gravar. Os draconianos contratos com as gravadoras não permitiam ao compositor descartar as músicas censuradas e as

²⁷⁶ SOARES, Gláucio Ary Dillon. *Op. cit*, MOBY, Alberto. *Op. cit* e ARAÚJO, Paulo César. *Op. cit*.

sugestões oriundas dos censores eram em sua grande maioria aceitas. Esse tipo de atitude não nos permite identificar um posicionamento de colaboração com o regime militar.²⁷⁷

Houve uma ambigüidade na relação dos compositores com a censura musical nos diferentes momentos durante todo o período de funcionamento da DCDP. Mesmo a censura sendo uma instituição de caráter cerceador, as relações travadas entre os compositores e a Divisão nos mostraram algo mais. Foi possível perceber, através da leitura das cartas que pessoas comuns enviavam no intuito de solicitar mais rigor na censura de costumes, que essa era uma instituição também reconhecida como "guardiã" da moralidade da sociedade brasileira. Da mesma forma, a relação da censura musical com os compositores foi perpassada por esta dualidade, na medida em que muitos compositores reconheciam na DCDP uma entidade fiscalizadora de seus direitos autorais.²⁷⁸ É possível identificarmos também essa ambivalência através de dois fatos: a existência de duas dimensões da censura musical, a censura moral e a censura política, e a ocorrência de um certo incômodo por parte dos censores de diversões públicas em afirmar que realizavam uma censura de viés político.

Mesmo que a censura musical não tivesse por objetivo aniquilar as organizações políticas contrárias ao regime autoritário, suas tentativas foram no sentido de eliminar a simples menção, em letras de músicas, a tudo que não fosse do interesse do regime e, ao mesmo tempo, extrair das letras a menção aos novos costumes que também não se enquadrassem no arcabouço moral que zelava, mantendo, com isso, uma visão de

²⁷⁷ Artistas mais notórios como foi o caso de Chico Buarque e Rita Lee tinham uma margem de negociação mais ampla com as suas gravadoras, mas, esta situação não era uma constante para a grande maioria dos compositores.

²⁷⁸ Como observamos em detalhes no capítulo II.

mundo própria aos padrões mais conservadores.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias:

- Arquivo Nacional. Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo: "Divisão de Censura de Diversões Públicas - DCDP".

1. Seção Administração Geral. Série: Correspondência Oficial. Subsérie: Ofícios. Subsérie: Informações Sigilosas. Subsérie: Manifestações da Sociedade Civil. Série: Relatórios de Atividades.

2. Seção Censura Prévia. Série: Músicas. Subsérie: letras musicais.

Textos sobre a ditadura militar em geral:

ABREU, Hugo. *O outro lado do poder*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. (Brasil, Século 20).

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1984.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

BRANCO, Carlos Castello. *Os militares no poder*: Castelo Branco. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

_____. *Os militares no poder: o ato 5*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Os militares no poder: o baile das*

solteironas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

BRASIL NUNCA MAIS. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

CASTRO, Celso, D'ARAUJO, Maria Celina (Orgs.). *Dossiê Geisel*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

CHAGAS, Carlos. *113 dias de angústia: impedimento e morte de um presidente*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1979. [a primeira edição, de 1970, teve sua circulação impedida].

COUTO, Ronaldo Costa. *Memória viva do regime militar*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

D'ARAUJO, Maria Celina, CASTRO, Celso (Orgs.) *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

D'ARAUJO, Maria Celina, SOARES, Gláucio Ary Dillon, CASTRO, Celso (Int. e Org.). *Visões do golpe: a memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado*. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

FALCÃO, Armando. *Tudo a declarar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura, movimentos sociais em fins do século XX*. Livro 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

_____. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre*

1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record.

FON, Antonio Carlos. *Tortura: a história da repressão política no Brasil*. São Paulo: Global, 1979.

GASPARI, Elio. *Ilusões armadas: a ditadura envergonhada*. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2002.

_____. *Ilusões armadas: a ditadura escancarada*. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2002.

_____. *Ilusões armadas: a ditadura derrotada*. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2003.

_____. *Ilusões armadas: a ditadura encurralada*. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2004.

_____. *Cultura em trânsito: da repressão a abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GÓES, Walder de. *O Brasil do general Geisel: estudo do processo de tomada de decisão no regime militar-burocrático*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: das ilusões perdidas à luta armada*. Rio de Janeiro: Ática, 1987.

HOLLANDA, Heloísa e PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

KLEIN, Lucia, FIGUEIREDO, Marcus F. *Legitimidade e coação no Brasil pós-64*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1978.

LIMA, Samarone. *Clamor: a vitória de uma conspiração brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MACIEL, Vilma Antunes. *O capitão Lamarca e a VPR na justiça militar: repressão judicial no Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada à USP. São Paulo, 2003.

MAGALHÃES, Marionilde Dias Brephol de. *A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil* in *Revista Brasileira de História*, vol. 17,

nº 34, 1997. p. 203-220.

MELLO, Jayme Portella. *A revolução e o governo Costa e Silva*. Rio de Janeiro: Guavira, 1979.

MELLO, Ana Amélia. *20 anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

OLIVEIRA, Eliézer Rizzo. *As forças armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)*. Petrópolis: Vozes, 1976. 133 p. (Sociologia Brasileira, 6).

QUADRAT, Samantha Viz. *Poder e informação: o sistema de inteligência e o regime militar no Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da UFRJ. Rio de Janeiro, 2000.

REIS, Daniel Aarão (org). *Versões e ficções: o seqüestro da história*. Rio de Janeiro: Fundação Perseu Abramo, 1997.

_____. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. (org). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Castelo a Tancredo. 1964-1985*. 4. ed. Tradução de Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SILVEIRA, ÊNIO. A resistência no plano da cultura. In: TOLEDO, Caio Navarro de (org.). *1964: visões críticas do golpe*. Democracia e reformas no populismo. Campinas: Unicamp, 1997.

SOARES, Gláucio Ary Dillon, D'ARAUJO, Maria Celina, CASTRO, Celso (Orgs.). *A volta aos quartéis: a memória*

militar sobre a Abertura. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

SOARES, Gláucio Ary Dillon, D'ARAUJO, Maria Celina (Orgs.). *21 anos de Regime Militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1994.

SOSNOWSKI, Saul & SCHWARTZ, Jorge (orgs). *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

STEPAN, Alfred C. *Os militares na política*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

_____. *Os militares: da Abertura à Nova República*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

1964-2004: 40 anos do golpe. Ditadura militar e resistência no Brasil. Anais do Seminário. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2004.

VASCONCELOS, Cláudio Bessera de. *A preservação do legislativo pelo regime militar brasileiro: ficção legalista ou necessidade de legitimação? (1964-1968)*. Dissertação de mestrado: UFRJ/PPGHIS, 2004.

Textos sobre censura em geral:

ABRAMO, Cláudio. *A regra do jogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ALVES, Magda Magalhães. *Autoritarismo e censura no Brasil*. Tese de Doutorado. UFMG, 1978.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa, estado autoritário, 1968-78: o exercício cotidiano da dominação e da resistência; O Estado de São Paulo e Movimento*. São Paulo: EDUSC, 1999.

BERG, Creuza de Oliveira. *Mecanismos do silêncio:*

expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. *Topoi: Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ / 7 Letras, set. 2002, n. 5, p. 251-283.

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

KHEDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARCELERLINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação de mestrado, UFRJ/PPGHIS, 2006.

_____. *Para além da moral e dos bons costumes: a DCDP e a censura televisiva no regime militar*. Rio de Janeiro: Monografia apresentada ao Departamento de História/ IFCS/ UFRJ, 2004.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. 2 ed. São Paulo: Global, 1990.

MESSIAS, Francisco das Chagas Gil. *Cidadania e censura política no Estado autoritário brasileiro (1964-1979)*.

Dissertação de Mestrado. UFSC, 1981.

OLIVEIRA, Eliane Braga e RESENDE, Maria Esperança. A censura de diversões públicas no país durante o regime militar in *Dimensões*, Vol. 12, jun 2001. p.150-161.

RODRIGUES, Carlos. *Censura Federal: coletânea de leis*. Brasília: C.R., 1971.

PEREIRA, Moacir. *O golpe do silêncio*. São Paulo: Global, 1984.

SILVA, Dionísio da. *Nos bastidores da censura - sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVA, Solange. *O signo amordaçado: a censura ao livro durante o regime militar*. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 1994.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora do SENAC, 1999. 264 p.

_____. Nunca fui santa (episódios de censura e autocensura). In: BUCCI, Eugênio (org.) *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Tradução de Waldívia M. Portinho. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2000. 262 p.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 4, nº 10, 1989.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da Censura Federal Brasileira como órgão público: um*

processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988). Tese de doutorado. Rio Grande do Sul: PUC/RGS, 2004.

Textos sobre música:

ALVES, Luciana et al. *Raul Seixas: O Trem das Sete*. São Paulo: Editora Nova Estampa, 1997.

ALVES, Valéria Aparecida. *Pra não dizer que não falei dos festivais: música e política na década de 60*. Dissertação de mestrado apresentada à PUC-SP. São Paulo, 2001.

ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARBOSA, Marcelo e MACHADO, Kadu. *Dissonância: escritos sobre música e outros ruídos culturais*. Rio de Janeiro: Algo a dizer: Imprensa Oficial, 1998.

CABRAL, Sérgio. *ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da M.P.B.* Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CLETO, Ciley. *Blanc/Bosco: arte e resistência*. Dissertação de mestrado apresentada à USP. São Paulo, 1996.

CONTIER, Arnaldo Doraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60) in *Revista Brasileira de História*, vol.18, n.35, São Paulo, 1998, p.15-52.

COSTA, Manto. *Meu caro Júlio: a face oculta de Julinho da Adelaide*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

COSTA, Wellington e WORMS, Luciana Salles. *Brasil Século XX: ao pé da letra da canção popular*. Rio de Janeiro: Nova Didática, 2002.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Da paulicéia a centopéia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

DUNN, Christopher. *Brutality Garden: tropicália ad the emergence of brazilian counterculture*. The University of North Carolina Press, 2001.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música*. 2 volumes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOUZEIRO, Dagoberto. As versões musicais e o panorama musical brasileiro in *Revista Civilização Brasileira*, n.3, jul.1965. p. 305-312.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico in *Revista Brasileira de História*, V.20, n.39. São Paulo, 2000. p. 203-221.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

_____. *Cultura: Utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. *A arte engajada e seus públicos (1955-1968)*

in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.28, 2001.

_____. A música popular brasileira nos anos 60: apontamentos para um balanço historiográfico in *História: Questões e Debates*, n.32, Curitiba. p. 121-165.

_____. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate in *Revista Brasileira de História*, V.18, n.35. São Paulo, 1988. p.60-87.

_____. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre música popular brasileira in *Revista Brasileira de História*, Vol.20, n.39, São Paulo: 2000. p.167-189.

_____. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968) in REIS, Daniel Aarão (org). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004. p. 203-216.

_____. Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 1970 in *1964-2004: 40 anos do golpe. Ditadura militar e resistência no Brasil. Anais do Seminário*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2004. p. 309-320.

_____. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira in *Anos 70 - Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 125-133.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção* in *Artcultura*, Universidade Federal de Uberlândia, n.9, 2004. p.12-22.

MARIZ, VASCO. *História da música no Brasil*. São Paulo: Graal, 1976.

MELLO, José Eduardo Homem de. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a MPB sob censura (1937-1945/1969-1978)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORAES, José Geraldo Vinci. História e Música: canção popular e conhecimento histórico in *Revista Brasileira de História*, vol.20, n.39, 2000. p.203-221.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

NERCOLINI, Marildo José. *Artista intelectual: a voz possível em uma sociedade que foi calada. Análise sociológica da obra de Chico Buarque e Caetano Veloso*. Dissertação de mestrado apresentada à UFRGS. Porto Alegre, 1997.

PAIANO, E. *Do berimbau ao som universal*. Dissertação de mestrado apresentada a USP. São Paulo, 1994.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo in *Artcultura*, Universidade Federal de Uberlândia, n.9, 2004. p.22-32.

PERRONE, Charles. *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

SANTANA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo (1958-1985)*. Vol.2. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOUZA, Maria Cristina Renno da Costa. *O discurso de oposição de Chico Buarque de Hollanda a ditadura militar brasileira*. Dissertação de mestrado apresentada à PUC-SP. São Paulo, 1999.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação de mestrado. UFPR, 2002.

SOUZA, Tárík de & ANDREATO Elifas. *Rostos e gostos da*

música popular brasileira. Porto Alegre: L&PM Editores, 1979.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

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

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: olho d' água, 1999.

Textos sobre cultura:

BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MICELI, Sérgio (org). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Textos sobre História Política:

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. Tradução de Manuel Villaverde Cabral. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi*, v. 5, Antrophos - Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.

BORGES, Vavy Pacheco. *História e política: laços permanentes*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.

12, n. 23/24, p. 7-18, st. 1991/ago. 1992.

_____. História e política: totalidade e imaginário. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 151-160, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. História política. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 161-165, 1996.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. História do poder, história política. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 23, n. 1, p. 123-141, jun. 1997.

CARDOSO, C. F., MALERBA, J. (orgs). *Representações: contribuições a um debate transdisciplinar*. São Paulo: Papirus, 2000. (Coleção Textos do Tempo).

CERQUEIRA, Adriano S. Lopes da Gama. A validade do conceito de cultura política. *LPH - Revista de História*, Mariana, n. 6, p. 83-91, 1996.

D'ALESSIO, Márcia Mansor, JANOTTI, Maria de Lourdes Mônico. A esfera do político na produção acadêmica dos programas de pós-graduação (1985-1994). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 123-149, 1996.

FALCON, Francisco J. C. História e Poder. In: CARDOSO, Ciro Flamarion S., VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campos, 1997. p. 61-89.

FERREIRA, Marieta de Moraes. A nova "velha história": o retorno da história política. Resenha de RÉMOND, René (org.). *Pour une histoire politique*. Paris: Sevil, 1988. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 265-271, 1992.

_____. CPDOC - 30 anos. In: *CPDOC 30 Anos*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

FICO, Carlos. Algumas anotações sobre historiografia,

teoria e método no Brasil dos anos 1990. In: GUAZZELLI, César Augusto Barcelos e outros (orgs.). *Questões de teoria e metodologia da história*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000, p. 27-40.

FICO, Carlos. Algumas Notas sobre Historiografia e História da Ditadura Militar. *Estudos de História*, vol. 8, nº 1, p. 69-90, 2001.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GOMES, Ângela de Castro. Política: história, ciência, cultura etc. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 59-84, 1996.

JULLIARD, Jacques. A política. In: LE GOFF, J., NORA, P. (dir.) *História: novas abordagens*. Tradução de Henrique Mesquita. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 180-196.

LE GOFF, Jacques. A política será ainda a ossatura de história? In: _____. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Ed. 70, 1983, p. 215-229.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. *LHP - Revista de História*, Mariana, n. 6, p. 83-91, 1996.

NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre (dirs). *História: novas abordagens*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 179-193.

RÉMOND, René (org). *Por uma história política*. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 467 p.

_____. Por que a história política? *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 7-20, jan/jun. 1994.

ROSANVALLON, Pierre. Por uma história conceitual do político (nota de trabalho). *Revista Brasileira de História*,

São Paulo, v. 15, n. 30, p. 9-22, 1995.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)